This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

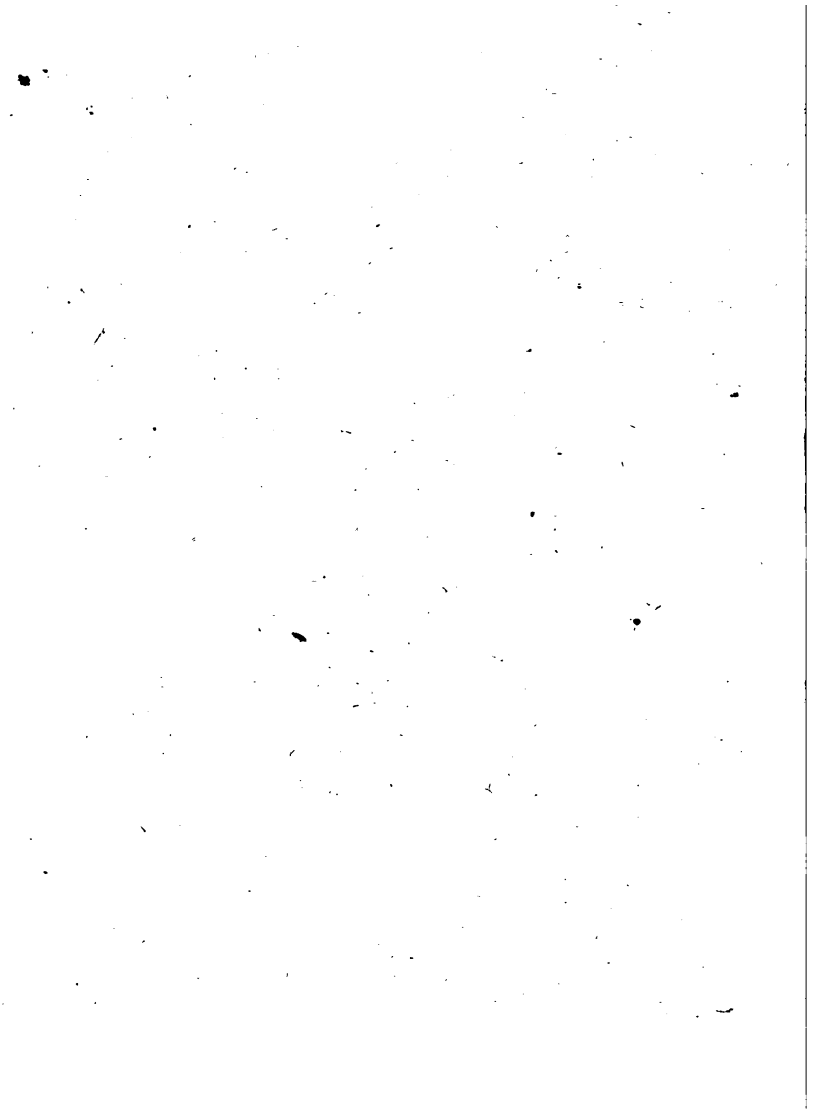
C 10

~~257 j. 33~~

TAYLOR INSTITUTION

DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA

Vet. Ger. III A. 352



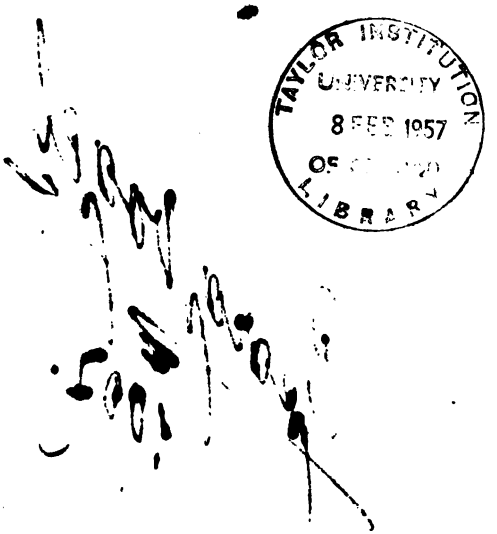
Culturstudien

aus drei Jahrhunderten.

Von

W. H. Riehl.

Stuttgart.
J. G. Cotta'scher Verlag.
1862.



Buchdruckerei der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart und Augsburg.

Vorwort.

Ich gebe hier eine Sammlung von Studien zur Culturgeschichte des siebzehnten, achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, die unter sich verbunden sind durch die Art des Stoffes wie der Arbeit.

Durch die Art des Stoffes, insofern ich das Kleinleben der Periode in seinen heimlicheren Schlupfwinkeln zu belauschen suchte und einsame Waldpfade ging, die vielleicht nur auf Umwegen zum Ziele führen oder gar im schweigenden Dickicht sich verlaufen, nicht den großen Heerweg zwischen Stadt und Stadt.

Durch die Art der Arbeit, insofern mir schon der Stoff den klein und fein ausmalenden Genrestyl gebot, der ja darum doch auch größere Umrisse im Hintergrund zeigen darf. Man hat neuerdings vorgeschlagen, Genremalerei durch Sittenmalerei zu verdeutschen, ein Wort, das ich mir für meine Darstellungsart auch recht gern gefallen lasse. Den Ausgang meiner

Studien bildet hier wie anderwärts die Volkskunde und die Kunstgeschichte; indem ich beide miteinander und mit dem Gesammtbilde der Gesittung zu verbinden suche, erwächst mir mein besonderer Standpunkt für die Culturgeschichte.

Da diese Aufsätze in einer Periode von acht Jahren verfaßt wurden, so schrieb ich zu meiner Rechtfertigung einem jeden seine Jahrzahl bei. Denn Anfang und Ende dieses Buches umspannt den ganzen Zeitraum meines bisherigen selbständigen Schriftstellerlebens, in welchem ich doch hoffentlich nicht ganz auf der gleichen Stelle stehen geblieben bin. Nun habe ich zwar alle Bestandtheile im Blick auf's Ganze neu durchgebildet, und jene vereinzelten Bruchstücke, welche früher in Zeitschriften veröffentlicht wurden, verhalten sich zur gegenwärtigen Arbeit, wie der Carton, den man ja auch vorweg ausstellt, zum Gemälde. Allein die erste Anlage behauptet überall ihr Recht, und ihren Zeitpunkt in's Auge zu fassen, ist für den Leser vielleicht ein Akt der Billigkeit.

München, am 30. Oktober 1858.

W. H. Riehl.

Inhalt.

Erſtes Buch.

Hiſtoriſches Stillleben.

	Seite
Der Homanniſche Atlas	3
Studien in alten Briefſtellern	22
Volkskalender im achtzehnten Jahrhundert	38
Das landſchaftliche Auge	57
Das muſikaliſche Ohr	80
Alte Malerbücher als Quellen zur Volkskunde	102
Der Kampf des Rococo mit dem Zopf	127
Die Napoleoniſche Kunſtepoche	144
Samuel Amsler. Ein Charakterkopf aus der Münchener Kunſtſchule	176

Zweites Buch.

Zur Volkskunde der Gegenwart.

Die Volkskunde als Wiſſenſchaft. Ein Vortrag	205
Der Geldpreis und die Sitte	230
Augsburger Studien:	
I. An vier Flüſſen	261
II. Der Stadtplan als Grundriß der Geſellſchaft	271

Seite

III. Das Pompeji der Renaiſſance 285
IV. Aus der Zunftſtube 300
V. Antiquariſche Privatſtudien 308
VI. Verfall und Wiederaufbau 311
VII. Die kirchliche Parität 318

Drittes Buch.

Zur äſthetiſchen Culturpolitik.

Unſere muſikaliſche Erziehung. Briefe an einen Staatsmann.

Erſter Brief. Plan und Ziel 333
Zweiter Brief. Geiſtliche Gaſſenmuſik 335
Dritter Brief. Die Kirche als Kunſtſchule . . . 340
Vierter Brief. Volksgeſang 349
Fünfter Brief. Heermuſik 355
Sechster Brief. Geige und Klavier 360
Siebenter Brief. Hiſtoriſche Studien 368
Achter Brief. Das ſubjektive Pathos 374
Neunter Brief. Muſikaliſche Architektonik . . . 381
Zehnter Brief. Die Antike in der Tonkunſt . . 391
Elfter Brief. Muſikgeſchichte 400

Erſtes Buch.

Hiſtoriſches Stilleben.

Der Homannische Atlas.

1853.

Wenn man in Nürnberg die malerische Straße zur alten Reichsburg hinaufwandelt, dann liegt uns zur Linken das stattliche Haus weiland Johann Baptist Homanns. — Suae Caes. Majestat. Geographus, des römischen Kaisers Geograph, pflegte sich der merkwürdige Mann zu unterschreiben, der dem Kloster und der Notariatsstube entronnen war, um seinem Stern zu folgen und der erste deutsche Landkartenverleger seiner Zeit zu werden. Dieses Haus ist jetzt ein stilles Privathaus; vor hundert Jahren dagegen hatte eine staunenswerthe Betriebsamkeit ihren Sitz darin aufgeschlagen.

Homann hatte ein gutes inneres Recht auf seinen Ehrentitel eines Geographen der kaiserlich römischen Majestät, denn für die Aussaat geographischer Kenntnisse unter allem Volk des heiligen römischen Reiches hat Keiner so durchgreifend und andauernd fast ein Jahrhundert lang gewirkt, als er und seine Erben und Geschäftsnachfolger, das „Homannische Haus."

Der Homannische Atlas, diese Landkartensammlung ohne Ende, war seiner Zeit ebenso zum Sprüchwort geworden, wie

bei den vorhergegangenen Geschlechtern Adam Riesens Rechenbuch. Auch dieses hatte seine ungeheure Verbreitung durch das ganze Reich, zahlreiche Nachdrücke ungerechnet, hauptsächlich den Nürnberger Pressen zu danken. Adam Riesens Rechenbuch lebt im Volksliede fort, und in dem populären Epos vom und für den deutschen Philister des achtzehnten Jahrhunderts, in der Jobsiade, ist dem Homannischen Atlas ein Denkstein in Knittelversen gesetzt.

Heeren bezeichnet die Chartographie der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts als die holländische Periode, der zweiten Hälfte als die französische, die erste Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts aber als die deutsche Periode, und zwar letztere wegen des herrschenden Einflusses der Homann'schen Offizin. Vom rein fachwissenschaftlichen Standpunkte kann man es bezweifeln, ob Homann ebenbürtig sei, gleich einem Mercator und Cassini an die Spitze einer Epoche der Landkarten-Geschichte gestellt zu werden. Im Sinne des Culturhistorikers aber hat Heeren Recht. Die volksthümliche Breite deutscher Bildung und jene verschmelzende Kraft, womit sie den besten Besitz fremder Nationen sich stets eigen zu machen weiß, spricht epochemachend aus Homanns Kartenblättern. Sein Atlas ist ein fortlebendes Zeugniß für die allgemeine Liebhaberei der geographischen Studien, welche das achtzehnte Jahrhundert auszeichnet. Mit der französischen Revolution war dem friedlichen geographischen Dilettantismus und zugleich der Epoche des Homannischen Atlasses ein Ende gemacht. Als die Jakobiner kamen, vergaßen die deutschen Reichsstände die Kartenaufnahme ihrer Duodezgebiete, vergaß das große Publikum die Wilden und ihre Palmwälder

und den Traum von dem idyllischen Leben der Naturvölker, dem es am warmen Ofen, eingenickt im weichen Polstersessel moderner Civilisation, so behaglich sich hingegeben hatte.

Mit den Landkarten ging zugleich eine ganze Schule von Kartenzeichnern aus dem Homannischen Hause hervor. Ausgezeichnete Mathematiker und Geographen, wie Tobias Mayr und Johann Matthias Haas legten den Grund praktischer und technischer Tüchtigkeit bei Homann. Der Erstere versuchte sich im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts sogar schon mit einem historischen Atlas und einem kleinen Kartenwerk zur biblischen Geographie. Ueberall regt sich wimmelnde Emsigkeit, Bild und Grundplan von Land und Meer recht gemeinnützig zu machen. So werden unter Anderem auch die Reliefkarten, welche man schon im siebzehnten Jahrhundert erwähnt, aber inzwischen wieder vergessen hatte, hundert Jahre später neu ersonnen und praktisch ausgebeutet, und zwar zunächst in dem Lande, welches von Natur das meiste Relief besitzt, in der Schweiz.

Einzelne Züge aus der Lebensgeschichte von Kartenzeichnern der Homann'schen Periode bekunden, wie man die Kunst der Landkarten damals mit einer Begeisterung ergriff, die eben nur in Tagen des jugendlichen Aufschwunges solcher Betriebsamkeit vorzukommen pflegt, und entzündet an der neu erwachten begeisterten Vorliebe aller Gebildeten für das geographische Studium. Es ist als hätten jene Kartenzeichner mitgeahnt, daß sich die Wissenschaft vorerst des Bodens, auf dem wir stehen, versichern müsse, um gegen den Abend des Jahrhunderts die Welt zu bewegen. Wie Homann der äußeren Bestimmung zur Kanzlei und zum Kloster entflieht, damit er der inneren Berufung zu

den Landkarten folge, so arbeitete sich Martin Hieronymus Mair vom Zimmermann zum Kartenzeichner, Mathematiker und Landgeometer hinauf. Sein Landsmann, Matthäus Seutter von Augsburg, ein Schüler und nachgehends ein Nebenbuhler Homanns, begann mit der Bierbrauerei; aber auch ihn trieb sein Genius aus dem Brauhause in das Atelier des berühmten Kartenzeichners, und der zum Brauer bestimmte Knabe beschloß sein Leben — gleich seinem Lehrmeister — als kaiserlicher Geograph und geschmückt mit einer kaiserlichen goldenen Gnadenkette.

Die Geographie war durch das ganze achtzehnte Jahrhundert ein Lieblingsstudium der gebildeten Welt. In den Köpfen der Masse begann es licht zu werden, wenigstens in Betreff der größern Erkenntniß der Erdkunde. Die Aufklärung wollte nicht blos in den theologischen Himmel hineinschauen; sie blickte nicht minder neugierig über die Erde hin. Die großen Weltumsegler in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ließen den fünften Welttheil, den die Holländer gefunden, während wir uns im dreißigjährigen Kriege herumschlugen, jetzt erst in vollen und bestimmten Umrissen vor den staunenden Augen Europa's aus dem Meere aufsteigen. Wer damals in den Volkskalendern, in Unterhaltungsbüchern und Jugendschriften recht interessant werden wollte, der führte die Leser — nicht mit Fabeln wie vordem — sondern mit dürrer geographischer Weisheit — auf irgend eine Insel des stillen Oceans; und in einem A B C-Buch aus Großvaters Zeit wird beim O in rührenden Versen geklagt, daß Cook auf „Owaihi" erschlagen worden.

Die „Kinderfreunde" und Fibeln der Rationalisten und Philanthropen predigen von der culturgeschichtlichen Macht des

Homannischen Atlasses. Das Gewicht der geographischen und Reiselitteratur in der Aufklärungsperiode ist vergleichbar dem Einfluß, mit welchem die Naturwissenschaft jetzt den Geist der Zeit zu beherrschen beginnt. Physik und Chemie klopfen bereits an die Thüren der Frauengemächer und sie werden noch weiter dringen. Wie vor siebenzig Jahren die Reisebeschreibung das Kindermährchen, die Robinsonade Fabeln, Sagen und Legenden in Schule und Haus verdrängte, so wird man in dreißig Jahren physikalische Miniaturapparate als Nürnberger Spielzeug verkaufen und chemische Präparate eigens für Experimente in den Puppenküchen der achtjährigen Kinder herrichten.

Die eigentlichen gelehrten System- und Schulzöpfe schauten vor hundert Jahren die Erdkunde noch ebenso sehr über die Achsel an, wie später ihre Nachfolger die Naturwissenschaften und heute die Volkskunde. Es half aber nichts und wird nichts helfen. In den Encyklopädien ließ man die Erdbeschreibung gar nicht als eine besondere Wissenschaft gelten, man rubricirte sie meist wie einen zufälligen Anhang unter die Geschichte.

Dieser stillen Verachtung gegenüber beurkundet sich aber der allgemeine geographische Heißhunger unserer Groß- und Urgroßväter um so lauter in dem wunderbaren Eifer, womit man sich plötzlich auf die populäre geographische Litteratur warf.

Selbst die allgemeinen Bestimmungen der mathematischen Geographie, die wir nach den Schuljahren wieder vergessen wie unsere Schulfreundschaften, fesselten damals durch den Reiz der Neuheit. Unter den Homannischen Karten findet sich eine Planiglobentafel von 1746, worauf die Erdhalbkugeln eigens für den Standpunkt der Nürnberger gezeichnet sind: der Halbkreis

der Erdoberfläche, wie er sich ausnimmt, wenn Nürnberg im Mittelpunkte steht, eine eigene Antipodenkarte von Nürnberg und ein hemisphaerium sphaerae obliquae pro horizonte Norimbergensi. Der Nürnberger ließ sich damals seinen Gulden nicht gereuen, um nicht blos im Wort, sondern auch im Bilde zu erfahren, wo eigentlich die Leute zu finden sind, deren Fußsohlen sich genau der St. Lorenzkirche zukehren und die unter seinen eigenen Fußsohlen umherlaufen, wie die Mücken an der Stubendecke.

Solche chartographische Experimente waren unsern Vorfahren eben so neu und anziehend, wie uns das Verbrennen eines Diamants.

In dem alten „Antiquarius des Rheinstroms" (von 1740) ist noch bei jedem kleinen Neste dessen geographische Länge und Breite nach Graden und Minuten pflichtlich angegeben. Diese Bestimmungen, die schier bis zu den Dörfern hinabgehen, waren großentheils gewiß nur so auf's Ungefähr gegriffen, ein wohlfeiler gelehrter Hokuspokus. Es gehörte aber einmal zur feinen Bildung, daß ein mit der Perücke gekrönter Stadtbürger wisse, unter wie viel Graden longitudinis et latitudinis sein vaterstädtisches Rathhaus liege. Von den Gebildeten in Dachau wird es aber heutzutage wohl kein Einziger mehr an den Fingern herzählen können, wie viel Grade und Minuten Dachau von der Insel Ferro und vom Aequator entfernt ist, und von den Gebildeten in München wissen auch nicht mehr Viele die Lage ihrer Stadt auswendig zu bestimmen. Kämen unsere Urgroßväter aus dem Grabe zurück, sie würden das für einen bedeutenden Rückschritt in der geographischen Volksbildung erklären.

Die alten holländiſchen Kartenzeichner überragten unſern Homann in der Feinheit und wiſſenſchaftlichen Genauigkeit ihrer Platten, und bedeutende Kartenwerke, welche um die Mitte des Jahrhunderts in Paris und London erſchienen, kamen jenen klaſſiſchen Muſtern von Amſterdam ſehr nahe. Selbſt in Rußland that ſich die Staatsinduſtrie der Akademie von St. Petersburg mit glänzenden chartographiſchen Thaten hervor, und mit den alten Karten der Berliner Akademie kann der Homanniſche Atlas ebenſowenig um den Preis wiſſenſchaftlicher Gediegenheit ringen. Aber er iſt unvergleichlich in der naiven Univerſalität ſeines Geſammtinhaltes. Denn er verbreitete nicht nur die geographiſche Bildung überall hin, ſondern er nahm auch die Mittel dazu höchſt ungenirt überall her, wo er ſie am beſten fand. Da nämlich die Homann'ſche Offizin nicht bloß Originalkarten lieferte, ſondern auch holländiſche, franzöſiſche, engliſche, ruſſiſche und ſelbſt italieniſche Blätter bis auf den Punkt nachſtach, ſo bildet der vollſtändige Homanniſche Atlas eine Art Encyklopädie der Kartenzeichnung aller Nationen damaliger Zeit. Die Augsburger Kartenverleger waren dann flugs wieder hinter den Homanniſchen Blättern her und ſtachen die Nachſtiche noch einmal nach. Oder es traf ſich wohl auch umgekehrt, daß ſich das Nürnberger Haus die Originalplatten aus dem rivaliſirenden Augsburg zu Nutzen machte. Denn die Arbeiten von Seutter, Lotter u. A. in Augsburg konnten mit dem Homann'ſchen Fabrikat wohl in die Schranken treten, aber ſie beherrſchten nicht durch ihre Maſſe den Markt gleich jenen.

Wir ſehen uns eben hier noch einem Culturzuſtande gegenüber, wo der mangelhafte Schutz des litterariſchen Eigenthums

nicht verderblich wirkt, ſondern fördernd. Je tiefer die Bildung in's Volk dringt, um ſo ſtrenger muß jenes Eigenthumsrecht begränzt werden. Hätten wir zu Homanns Zeit internationale Verträge zum Schutz des Landkartenverlags beſeſſen, ſo würde der deutſche Kartenſtich, ſo plump und fehlerhaft, wie er war, noch lange ſtehen geblieben ſein. Währt dann aber dieſe Schutzloſigkeit noch fort, wenn Kunſt und Handel bereits auf den eigenen Beinen ſteht, dann wird ſie beides eben ſo ſicher zerſtören, wie ſie es früher fördern half. Darum iſt es ganz natürlich, daß der Begriff eines litterariſchen Eigenthumsrechtes erſt ſpät und bei hochentwickelter Cultur zur klaren Ausbildung kommt.

Geiſtliche Fürſten, Grafen, Herren und Städte, deren Gebiet nicht groß genug war, daß der Verleger auf eigenes Wagniß eine Karte hätte ſtechen mögen, ſetzten wohl ein gutes Stück Geld daran, auf daß eine recht große Specialkarte in Folio auch von ihrem Lande in der berühmten Nürnberger Werkſtatt entworfen und dem Homanniſchen Atlas einverleibt werde. Es war das eine Standes- und Ehrenausgabe. Indem der kleine Herr ſein kleines Land in gleich großem Format neben den großen Ländern in dem klaſſiſchen Atlas prangen ſah, hatte er eine Urkunde geſtiftet ſeiner ſouveränen Herrlichkeit, die wohl im Maß, nicht aber in der Art von jener der großen Herren verſchieden war.

Dadurch iſt eine Maſſe der kleinſten Aufnahmen in die Homann'ſche Sammlung gekommen, wie ſie die ältere Chartographie wohl keiner anderen Nation aufzuweiſen hat. Ja wir finden dort Specialkarten von Ländchen und Stadtgebieten, die

wir ſelbſt heute höchſtens für eine Amts- oder Gemeinderegiſtratur, nicht aber für die Oeffentlichkeit ausarbeiten würden. Nur der deutſche Particularismus machte es möglich, daß ſich die alte Landkartenzeichnung ſo in's Kleinſte und Einzelſte ergeben konnte. Allein er ſtiftete damit ein gutes Werk. Unſere Vorfahren wären gewiß nicht ſo leidenſchaftliche Geographen geworden, hätten die Kartenzeichner nicht dem damaligen dreihundertfältigen Lokalpatriotismus ſo wohl gethan, indem ſie jedes Reichsland, das anderthalb Mann zur Reichsarmee zu ſtellen hatte, ſo groß und ſtattlich mitten unter die Weltkarten ſetzten.

Durch ein ſeltſames Spiel des Zufalls fehlt in meinem Homanniſchen Atlas trotz der vielen Specialkarten winziger Reichsländer — eine Karte von Deutſchland. Statt ihrer iſt eingefügt eine franzöſiſche Karte de l'Empire d'Allemagne, und zwar, wie die Titelvignette ſagt, entworfen zum Handgebrauch des Herzogs von Burgund (1787). Dieſe Karte iſt in der That intereſſanter, als wenn ſelbſt Tobias Mayr's damals weitberühmtes Blatt von Deutſchland die Sammlung zierte. Der Pariſer Zeichner hat zur Inſtruktion des franzöſiſchen Prinzen ein Großdeutſchland an den Weſtgränzen herausgezeichnet, wie es allerdings hätte ſein ſollen, wenn man im deutſchen — nicht aber im franzöſiſchen — Geiſte des Reiches Vollbeſtand gewahrt hätte. Ganz Elſaß, Lothringen und die Schweiz erſcheint nämlich hier noch mit einbegriffen in der Haute-Allemagne, Holland in der Basse-Allemagne, gewiß nicht um die Macht Deutſchlands, ſondern vielmehr deſſen Ohnmacht als eines bloßen geographiſchen Begriffs zu verſinnbilden. Zugleich mochte die Ausdehnung des deutſchen oberrheiniſchen Kreiſes

bis an die Quellen der Saone, Marne und Maas an die alte Theorie der Reichsſtandſchaft Ludwigs XIV. erinnern, der deutſcher Reichsſtand war, wenn er in unſere Angelegenheiten drein reden, und ſouveräner König von Frankreich, wenn er drein ſchlagen wollte.

Die populäre Karte im achtzehnten Jahrhundert ſollte über das Allgemeinſte belehren, ſie ſollte ein gezeichnetes Handbuch der Geographie ſein; aber ſie vermaß ſich noch nicht eines wiſſenſchaftlich genauen Bildes der Landesoberfläche. Darum genügt ihr noch eine bloß ſymboliſche Bergzeichnung, wo wir bereits zur bildlichen Schraffirung aufgeſtiegen ſind; bei den Städten und Dörfern dagegen, wo wir jetzt lediglich ein ſymboliſches Zeichen ſetzen, verſucht ſie ihrerſeits ein kleines Abbild aus der Vogelperſpektive, wobei es nicht darauf ankam, wenn ein Kirchthurm etwa zwei Stunden Wegs weit in's Land hineinragte. Nach dem Muſter der großen franzöſiſchen Kartenwerke fügte man am Rand gern allerlei belehrende Weisheit bei. Wußte man kein beſonderes Terrain in die Länder fremder Welttheile einzuzeichnen, ſo ſchrieb man eine gedrängte hiſtoriſche Abhandlung auf den weißen Raum der terra incognita, wie dann etwa Hoch-Aſien und Inner-Afrika zu ſolchen Excurſen ein treffliches Papier bot. Erſt allmählig ſchwinden dieſe Schulübungen aus den Kinderjahren der Chartographie — ein Fortſchritt, der ſich im Verlauf des Homanniſchen Atlaſſes ſehr anziehend beobachten läßt.

Politiſch-ſtatiſtiſche Volkskunde konnte man aus ſeinen Blättern viel beſſer lernen als wiſſenſchaftliche Landeskunde. Darum ward auch die Specialkarte hier kaum noch als Reiſekarte

angelegt, während ſie jetzt immer ausſchließlicher Reiſekarte wird. Die Menſchen des achtzehnten Jahrhunderts kannten das beneidenswerthe Glück des modernen Fußwanderers noch nicht, nach einer in genauer Terrainſchraffirung wiſſenſchaftlich durchgearbeiteten Specialkarte ein fremdes Land ſicher zu durchſtreifen, ohne jemals einen Bauer um den Weg zu fragen, ja die Eingebornen zu vexiren, indem man ihnen zeigt, daß man als Fremder kraft der guten Karte oft ebenſoviel und mehr von der Plaſtik ihres Landes weiß als ſie ſelber, mit einem gewiſſen Feldherrnbewußtſein am Morgen ſeine Marſchdispoſitionen ſelber zu treffen und am Abend wie Cäſar quasi re bene gesta zur vorbeſtimmten Stunde pünktlich in's Quartier einzurücken. Der Fußwanderer gewinnt eine ſolche Specialkarte lieb wie ſeinen beſten Freund; ſie räth und hilft ihm in den Zweifeln des Marſches, und in den leeren Stunden einſamer Raſt braucht er ihr nur recht genau in das treue Geſicht zu ſehen, ſo belehrt ſie ihn über Landes- und Volkskunde oft beſſer wie ein Profeſſor und repetirt mit ihm theoretiſch die praktiſchen Studien des Tages.

Solche Wanderkarten ſuchte man freilich auch in den fleißigſten Blättern des Homanniſchen Atlaſſes noch nicht; eher verlangte man Forſt- und Jagdkarten. Es gibt dergleichen im Homanniſchen Atlas, wo kaum die Landſtraßen angedeutet ſind, deſto genauer aber die Waldgränzen, ja wohl gar allerlei Notizen über den Wildſtand. Das war zur ſelben Zeit, da Johann Elias Riedinger nur Hirſche, Rehe und Wildſchweine zu ſtechen brauchte, um der populärſte deutſche Kupferſtecher zu werden. Auch kam es bei einer Specialkarte der kleinen reichsunmittelbaren Territorien

weniger darauf an, daß Berge und Flüsse und derlei Nebensachen, als daß alle Galgen des Gebietes genau eingetragen waren. Denn der Galgen auf der Landkarte war das stolze Symbol der eigenen Gerichtsbarkeit, und gerade die kleinen Reichsunmittelbaren ließen sich die seltene Gelegenheit, einen überführten Sünder auf eigenem Gebiet köpfen oder henken zu lassen, am ungernsten entschlüpfen, weil sie hierbei eines der kostbarsten Attribute ihrer souveränen Würde öffentlich beurkunden konnten. Darum war es viel sicherer, in großer Herren Ländern ein Spitzbube zu sein. Reisekarten waren überhaupt noch nicht sehr nöthig in einer Zeit, wo man sich, um als Touriſt zu reisen, am sichersten und bequemsten an einen Frachtfuhrmann anschloß. Bei gutem Wetter spazierte der Wanderer mit Muße neben dem Wagen her, und bei schlechtem kroch er in das unter demselben schaukelnde Schiff, wo jetzt allenfalls des Fuhrmanns Spitzhund sein Mittagschläfchen hält.

Wenn auch die alte Karte das Land nicht abbildete, so versinnbildete sie es wenigstens im weitesten Sinne. Darum durfte die Vignette mit den Wappen der regierenden Häuser nicht fehlen und mit den allegorischen Figuren, welche gleichsam eine bildliche Landesstatistik darstellen; dazu mit Städteansichten und Prospekten der merkwürdigsten Gebäude, die wo möglich auf einem von schwebenden und purzelnden Engeln entrollten Tuche an den Rand gezeichnet sind. Ueber diese Gruppen im Homannischen Atlas könnte man ein ganzes Kapitel schreiben; denn in ihnen spiegelt sich die damalige Auffassung von Land und Leuten. Niemals ist das Volk allegorisch dargestellt, sondern immer nur das Regiment des Landes, in Wappen

und Wappenhaltern, Kronen und Bischofshüten, dazu dann die Industrie und die Landesprodukte. Das achtzehnte Jahrhundert kannte noch nicht den modernen Begriff der ſocialen Volkskunde: es faßte und zeichnete bloß die Herrſchaft und das Land als eine allegoriſche Figur, nicht die Leute. Jene dürftigen Allegorien ſind hier ein ſo getreues Bild ihrer Zeit, daß ſie uns ſtolz machen könnten auf die unſrige. Norwegen iſt z. B. im Homann'ſchen Atlas allegoriſch dargeſtellt durch zwei Tritone, deren einer eine Schüſſel voll Seekrebſe darreicht, während der andere in der Linken das Muſchelhorn hält und in der Rechten einen naturgetreuen Stockfiſch. Man ſieht, unſere modernen Gedankenmaler könnten auch Studien machen im Homanniſchen Atlas. Die Lauſitz präſentirt ſich durch einen Merkur, der als Ladendiener ein Stück Tuch abmißt und ausſchneidet; Dänemark iſt durch feiſte Ochſen vertreten, Heſſen-Kaſſel durch eine Schafſchur, Italien durch einen Arion, der als Opernkaſtrat auf den Wogen trillert; die böhmiſche Induſtrie iſt nur erſt durch Faſanen und wilde Schweine angezeigt und die unteröſterreichiſche durch eine Schüſſel voll Safran neben einem Faſſe Wein. England allein hat eine politiſche Vignette: das Bild einer Parlamentsſitzung.

Nicht wenige dieſer Vignetten ſind ſo reich componirt und ſo groß angelegt, daß ſie gut ein Drittheil der ganzen Karte einnehmen, und es ſcheint, nicht ſowohl die geographiſche Zeichnung als der allegoriſche Schmuck ſei die Hauptſache am Blatt. Dies war auch bei den auf Beſtellung gefertigten Karten der kleinen reichsgräflichen, biſchöflichen und ſtädtiſchen Gebiete ſicher der Fall; denn ſie ſollten vielmehr zu Prunk und Schau als

zu einem wissenschaftlichen Zwecke dienen. Wie die vornehmen Herren damals gerne ihr Porträt gegenseitig austauschten, so hielten sie es wohl auch mit den pomphaft aufgeputzten Porträten ihrer Territorien, und manche standesherrrliche Familie besitzt heute noch ebensowohl eine Sammlung solcher Tauschkarten, wie Tauschporträte die Ahnengallerien unseres Adels erst voll und reich gemacht haben.

Für die Erkenntniß des künstlerischen Handwerks im achtzehnten Jahrhundert sind diese Vignetten nicht unwichtig. Mochte die magere Zopfzeit auch noch so arm geworden sein an reiner und hoher Kunstübung: im phantastischen und künstlerisch individuellen Schmuck der Erzeugnisse des Handwerks bewahrte sie noch lange das reiche Erbe des üppigen Rococo. Erinnern diese prunkenden, oft von wirklichen Künstlern gezeichneten Vignetten mit einer mittelmäßigen Landkarte neben dran, nicht an jene mit so wunderbarem Fleiß und Geschmack ausgemalten Anfangsbuchstaben mittelaltriger Manuscripte, bei denen oft der erste Buchstabe mehr werth ist als das ganze nachfolgende Buch? Gerade beim künstlerischen Handwerk mag man erkennen, wie unendlich viel Mittelalter noch im Rococo und Zopfe steckt. Mag der Schnörkel sich hier zusammenringeln, den man früher lang hinauszog, mag die Fischblase zur Schnecke, der Spitzbogen zum Halbkreis und das symbolische Heiligenbild zum allegorischen Götterbild geworden sein: die Lust so liebevoll und zugleich so phantasievoll überflüssig zu ornamentiren bleibt doch bis tief in's achtzehnte Jahrhundert, sie bleibt, solange man in Galla den Brustharnisch zur Perücke trägt. Heutzutage haben wir ohne Vergleich bessere Kartenwerke als das Homannische;

aber so reich geschmückt mit guten und schlechten, überflüssigen und doch charakteristischen Bildern machen wir längst keine Karten mehr. Denn so naiv zu spielen und zu prunken wie Mittelalter, Renaissance und selbst der Zopf, haben wir ganz gründlich verlernt.

Auf den ältesten nach holländischen Mustern gestochenen Blättern des Homannischen Atlasses ist von Australien nur erst die Westküste nebst einzelnen Punkten der Süd- und Nordspitze mit unsichern Strichen angedeutet: Gestalt und Ausdehnung des fünften Welttheils ist noch ganz unbekannt. In der reichen Inselwelt der Südsee sieht es noch wüst und leer aus. Von Neuseeland ist blos eine kleine Küstenlinie punktirt, und man weiß nicht, ob ein neuer großer Continent oder eine bloße Insel dahinter steckt. Als dagegen die letzten Homannischen Karten erschienen, konnten sie — nach englischen Forschungen und Stichen — die ganze vielgestaltige neue Welt des indischen Oceans und der Südsee als in ihren Hauptumrissen festbestimmt, in ihren zahllosen Inselgruppen wesentlich entdeckt bezeichnen. In diesem ungeheueren Fortschritt der Erdkunde, der sich in der Geschichte eines einzelnen Kartenwerkes darstellt, liegt zugleich die entsprechend riesige Umwandlung des ganzen europäischen Geistes angedeutet, die zwischen Anfang und Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts fällt.

Der größten religiösen Bewegung der neueren Zeit ist die Entdeckung des vierten Welttheiles vorangegangen; der größten politischen und socialen die Entdeckung des fünften.

Wenn sich eine neue physische Welt vor unsern Augen

aufthut, dann ist es nicht möglich, daß die alte geistige im alten Geleis bliebe. Nicht die Philosophen, die in sich hineinschauen, bereiten Revolutionen vor, sondern die Männer der Weltbeobachtung, die aus sich herausschauen.

Der große Haufe kümmerte sich doch wohl gar wenig um Rousseau's Phantasien vom Urzustand und den Urrechten der Menschheit. Aber an dem abenteuerlichen Gemisch von neuer Wahrheit und alter Dichtung, das ihm über die „glückseligen Inseln" im stillen Ocean erzählt wurde, spann er die eigenen naturrechtlichen Träume weiter. Während der kleine Bube im ABC-Buch Verse über Cook's Reisen buchstabirte, machte sich der Vater mit dem Gedanken vertraut, daß es noch eine wirklich neue, eine jungfräuliche Welt gebe, wo nicht bloß nackte Menschen wohnen, sondern auch der nackte Mensch, wo Natur und Mensch noch herrlich seien wie am ersten Tag, wo es keinen Staat und keine Regierung gebe, keinen Homannischen Atlas voll Kronen und Bischofsmützen, keine Steuern, Zölle, Zehnten, Frohnden, keine vornehmen und geringen Leute, keine Sklaven und Schergen. Die arkadischen Schäferspiele der höfischen Welt wurden zu einer geographischen Phantasie des Volkes. Die Bewohner der „Freundschaftsinseln" (schon bei dem bloßen Namen rann den damaligen Empfindsamen eine „Zähre der Zärtlichkeit" über die Wangen) zeichnete man in Volkskalendern, als seien sie Kinder Apolls und der Grazien, halb nackt, halb in griechischem Gewand einhergehend, mit Rosenketten spielend, nichts sinnend und thuend als lauter liebes und gutes.

Hinter dem Eiswall des südlichen Polarmeeres aber suchte

ein damals noch weit verbreiteter Volksglaube das wirkliche Paradies mit seinem ewig blauen Himmel, den biblischen Wundergarten, wo der Baum der Erkenntniß noch mitten inne stehe, gerade so wie ihn Adam und Eva verlassen.

Wenn man nun von dem seligen Naturleben der Südseeinsulaner phantasirte, dann lag die Frage nahe: warum man denn nicht auch diesseit des großen Wassers statt der dämonischen Cultur, statt der gehaßten Reste mittelalterlicher Gesellschaftszustände solch ein Kinderleben der Gleichheit und Unschuld zurückführen könne?

Das waren Rousseau's Lehrsätze im Volkston. Und während man von den idealen nackten Menschen in der neuesten Welt träumte, brach in der neuen Welt, in Amerika, der Kampf um die Menschenrechte wirklich los. Der Homannische Atlas hatte nicht umsonst Geographie gelehrt und dem Weltbürgerthum gezeigt, wie sein Vaterhaus, die Welt, ungefähr eingerichtet ist. Als die Amerikaner den Hafen von Boston [redacted]n und den ersten Congreß nach Philadelphia beriefen, [redacted]as für den deutschen Philister nicht mehr weit hinten in be[redacted]ürkei. Er hatte seinen Homann gekauft, er wußte recht gut [redacted]o Boston und Philadelphia lag. Er war dort so gut zu Hause wie auf den Freundschaftsinseln und vielleicht noch etwas besser als in der Ortsgemarkung seiner Vaterstadt.

Nicht bloß die Gelehrten, auch das Volk war im achtzehnten Jahrhundert aus sich herausgetreten in seiner geographischen Weltanschauung: so trat es schließlich auch aus sich heraus in seiner politischen. Nicht blos durch die Bücher der Encyklopädisten, auch durch die zahllosen Reisebeschreibungen,

die der große Haufe heißhungrig verschlang, wenn sie gleich großentheils zäh und trocken waren wie altes Sohlenleder, auch durch den ehrsamen Homannischen Atlas ging der Weg zur Revolution.

Die Landes- und Volkskunde ist die wichtigste Hülfsdisciplin der Staatswissenschaft; in ihrer populären Fassung ist sie aber auch zugleich der mächtigste und ausdauerndste Hebel politischer Agitation. Verwandte man diesen Hebel im achtzehnten Jahrhundert zum Niederreißen, so zeige das neunzehnte, wie herrlich man ihn auch zum Aufbauen gebrauchen kann.

Der Abstand der spätesten Homannischen Karten der Küsten und Inseln des fünften Welttheils von der australischen Karte der Gegenwart ist bereits nicht minder groß geworden als er zwischen jenen frühesten holländischen und den letzten englischen Blättern im Homannischen Atlas selber war. Jetzt werden jene Küsten und Inseln erforscht und colonisirt, wie sie damals entdeckt wurden. Wo im Homann an den australischen Küsten nichts weiter geschrieben steht, als etwa: „hohes unfruchtbares Land," „niedriges überschwemmtes Land," „weder Wasser noch Einwohner" u. dgl., da hat jetzt eine neue wimmelnde Welt ihre Pforten geöffnet, und neue Träume spinnt das alte Europa über das Paradies mit den goldenen Bergen, welche man dort entdeckt — nicht bildliche goldene Berge, sondern von wirklichem, gediegenem gelbem Gold. Und wie eine naivere Vergangenheit bei den angeblichen unschuldvollen Urmenschen der Südsee sich neue politische Ideen holte, so gräbt die realistischere Gegenwart neue volkswirthschaftliche Ideen mit den

auſtraliſchen Goldklumpen aus. Die Zukunft aber wird lehren, ob dieſe goldſchimmernden Lehren zuſammt den wirklichen auſtraliſchen Goldſtufen nicht das Gold der Kobolde im Mährchen ſind, das ſich alsbald in glühende Kohlen verwandelt, die das Haus, wo man ſie aufgeſammelt, in Brand ſtecken.

Studien in alten Briefſtellern.

1854.

Es iſt nicht allezeit geweſen wie heute, wo ein gebildeter Mann ſich ſchämt, einen Briefſteller auf ſein Bücherbrett zu ſtellen. Im ſiebzehnten Jahrhundert noch gehörte mehr Bildung dazu, einen Briefſteller zu leſen, als gegenwärtig einen zu ſchreiben. Dieſer höchſt populäre Literaturzweig, deſſen Sprößlinge zuletzt Geſchwiſterkinder mit den Quedlinburger Complimentirbüchern geworden ſind, erſcheint dermalen wie eine heruntergekommene Sippſchaft aus altem, weiland gutem Hause. Selbſt in der Geſchichte der Buchdruckerkunſt wird der [redacted]herr der deutſchen Briefſteller mit Ehren genannt. Wenige Jahrzehnte nach der Erfindung Guttenbergs druckte der berühmte Meiſter Anton Sorg in Augsburg bereits den erſten deutſchen Briefſteller. Dieſes Buch war alſo ein wahrer Vorder- und Flügelmann in der langen Front der ſogenannten gemeinnützigen Bücher, die ſich allmählich breit über unſer ganzes literariſches Schlachtfeld gepflanzt hat.

In dieſen ſtolzen, gelehrten, alten Briefſtellern möge man mit mir eine Weile behaglich blättern, und die gravitätiſchen Herren und Frauen der alten Zeit werden aus den kleinen

Pergamentbänden leibhaftig vor unſern Augen aufſteigen, die bedächtigen frommen Urväter, die noch mit einer gewiſſen Feierlichkeit Briefe ſchrieben, kein Datum darunter ſetzten, außer mit einem: Laus Deo, keine Wechſel ausſtellten, außer mit der Schlußformel: „Gottes Schutz eingeſchloſſen," die einen Frachtbrief etwa mit den Worten anhuben: „Unter dem Geleit Gottes und des Fuhrmanns N. N. überſende ich beifolgend drei Tonnen Häringe," die einen Ehevertrag nicht wie ein gerichtliches, ſondern wie ein kirchliches Aktenſtück begannen, mit der feierlichſten Anrufung: „Im Namen der heiligen und untheilbaren Dreieinigkeit," und die in einem ſoliden Briefſteller gar keine Formularien zu Liebesbriefen duldeten, ſondern nur zu Hochzeits- und Gevattersbriefen.

Die Briefſteller ſind jetzt ein Hausbuch der Ungebildeten, früher im Gegentheil der Gebildeten: ſie waren kleine Encyklopädien der Kanzleigelehrſamkeit, ſummariſche Staatsadreßkalender, Muſterbücher für die gangbarſten Formularien und Aktenſtücke aus dem Gebiet der freiwilligen Gerichtsbarkeit, kaufmänniſche Geſchäftshandbücher; ja in unſern älteſten Briefſtellern ſind ſogar die erſten naiven Verſuche zu einer gemeinfaßlichen deutſchen Grammatik und Rechtſchreiblehre für das große Publikum niedergelegt. Solche Bücher wurden dann auch nicht fabrikmäßig gemacht, ſondern von gelehrten Leuten, namentlich von Juriſten, Notarien und Kanzleibeamten mit ſonderlichem Fleiß ausgearbeitet. In unſern Tagen pflegt der Autor eines Briefſtellers ſeinen Namen verſchämt zu verſchweigen. Vor zweihundert Jahren dagegen durfte auch ein gelehrter Mann noch ſtolz darauf ſein, einen Briefſteller geſchrieben zu

haben. Ich besitze einen solchen, im Jahre 1663 herausgegeben von dem kaiserlichen Notar Alhard Moller, der sich hinter der Vorrede von seinen Freunden und Brüdern in lateinischen Distichen und deutschen Alexandrinern besingen läßt, für das ruhmreiche Werk, den nachfolgenden Briefsteller geschrieben zu haben. Es gemahnt das an gefeierte Sängerinnen, die nach ächtem Komödiantenbrauch ihre sämmtlichen Lorbeerkränze im Vorzimmer aufhängen. Aber unser kaiserlicher Notar geht noch weiter. Denn nachdem er die sämmtlichen Lobgedichte seiner Freunde im Vorzimmer des Buches aufgehangen, singt er selber auch noch in lateinischen Versen Ad Librum seinen eigenen Briefsteller an, und dann erst öffnet er uns die Thüre, die zunächst zu der Untersuchung über den „Begriff einer Epistel" führt.

Im siebzehnten Jahrhundert mußte ein Briefsteller mit griechischen und lateinischen Citaten fett gespickt seyn, wie ja damals auch die schlichteste Predigt solcher Ornamentik nicht entbehren durfte, und wenn sie auch vor einer Bauerngemeinde gehalten wurde. Den meisten Menschen sind überhaupt die Dinge am erbaulichsten, die sie nicht verstehen. Auch that der Handwerker damals immer wichtiger mit den Zunftgeheimnissen, je mehr Zunft und Handwerk verfiel; das lateinische Citat aber war das Zunftgeheimniß des gelehrten Handwerks.

Je unfruchtbarer die Gelehrsamkeit geworden war, um so mehr citirte und classificirte sie. Weil man die lebendige Fülle der wissenschaftlichen Gestalten nicht mehr zu fassen vermochte, suchte man von denselben möglichst sauber das Skelett herauszuschälen. Wer ein jeglich Ding in die meisten Arten und

Unterarten zerfällte, der hatte den Preis der Gelahrtheit. So soll nach den Briefstellern des siebzehnten Jahrhunderts ein einfacher, aber ächter und gerechter Brief aus zwölf Theilen bestehen, als salutatio, exordium, narratio, confirmatio, petitio etc.; der letzte „Theil" ist sigilli impressio. Diese zwölf Theile werden dann wieder dreifach gruppirt als „wesentliche," „mitfolgend-nothwendige" und „willkürlich-beliebige." Die Gliederung der Briefarten selbst aber spaltet sich vollends ins Unendliche. Am ergötzlichsten wird dieser maßlose Formalismus der Zopfzeit in einer besonderen Gattung von Briefen, die man „Grußbriefe" nannte. Dies waren nämlich solche Briefe, die man ohne einen bestimmten Stoff des Schreibens blos wechselte um sie zu wechseln, eine Correspondenz um der Correspondenz willen. Die alten Briefsteller geben nicht nur reichliche Anleitung zu derlei Briefen, sondern sie zweigen auch hier wieder Unterarten ab, und lehren z. B. wie Einer, der auf einen Grußbrief, welcher nichts enthielt, keine Antwort bekommen hat, einen zweiten Grußbrief abfassen solle, der nun einen Inhalt gewinnt, indem er das Bedauern ausspricht, daß auf den ersten inhaltlosen Brief eine Antwort nicht erfolgt sei. Es wird dann wieder unterschieden zwischen Grußbriefen im bürgerlichen Ton und im Hofton, von denen namentlich letztere eine wahre Fundgrube sind für das Studium der grammatischen und logischen Sinnlosigkeit und des rhetorischen Ungeschmacks jener traurigen Zeit. Ich will zur Probe einen solchen Grußbrief mittheilen, und zwar den kleinsten, den ich finde und der „zufolge jetzt üblichem Hof-stylo eingerichtet" und ganz besonders kurz und dumm ist: „Groß geneigt-sehr-

werther Herr! Alldieweilen eine herztreugemeinte Freundschaft erfordert, einen liebwerthen Herrn dann und wann schriftlich heimzusuchen, so habe zu Bezeugung dienstschuldigster Aufwärtigkeit mich kraft dieses verschreiben wollen, daß meines Herrn Gebieten mein Erbieten sein und verbleiben solle, inmaßen ich lebenslangwierig verbleibe — meines Herrn treu- und dienstwilliger Knecht N. N."

Solche Grußbriefe schreiben wir nun zwar nicht mehr, aber wir machen noch eben so inhaltlose Grußbesuche „zufolge jetzt üblichem Hof-stylo," und haben darum kein sonderliches Recht, uns über die Briefschreiberei der Vorfahren lustig zu machen.

Einen Hauptbestandtheil der alten Briefsteller bildet das sogenannte „Titularbuch." Im späteren Mittelalter noch hatten die Titel und Höflichkeitsprädikate auf einer natürlichen und principiellen Grundlage geruht, als Zeichen des Berufes und Standes; im siebzehnten Jahrhundert dagegen waren sie bloß Zeichen eines bald wirklichen, bald nur angeschmeichelten Ranges geworden, und eben dadurch ein willkürliches Formelwesen. Dennoch sprach man gerade in dieser Zeit, wo der Titel seine sociale Währung und eben damit seinen vernünftigen Sinn verloren hatte, von einer „Titelwissenschaft," und ein damaliger Autor classificirte dieselbe sofort als die „vornehmste unter den Wissenschaften zweiten Ranges." Wo man aber einer eigenen „Titelwissenschaft" bedarf, da müssen die natürlichen Gliederungen der Gesellschaft bereits zerstört sein; denn in einer gesunden und lebenskräftig gegliederten bürgerlichen Gesellschaft muß alles, was über den Titel wissenschaftliches zu sagen wäre, in der Lehre von Stand und Beruf

zu ſuchen ſein. Je mehr ſich daher in der neueren Zeit eine neue und beſſere ſociale Gliederung zu entwickeln beginnt, um ſo lächerlicher iſt auch der bloße Gedanke an eine „Titelwiſſenſchaft“ geworden. Was Jeder iſt, das ſoll er auch heißen: dies muß die Summe aller Titelwiſſenſchaft werden.

„Wohlgeboren“ war im Mittelalter ein Prädicat des Adels geweſen; gleichbedeutend mit freigeboren war es mehr als eine Höflichkeitsphraſe, es hatte einen ſocialen und ſtaatsrechtlichen Sinn. Als man ſpäter „Hochwohlgeboren“ daraus machte, weil der inzwiſchen ſocial emancipirte Bürgerſtand ſich mit gutem Grund nun gleichfalls wohlgeboren nannte, war ein in ſeiner ſprachlichen Zuſammenſetzung ſinnloſer Rangtitel aus dem alten Standesprädicat geworden. Im achtzehnten Jahrhundert trieb man nun gar mit Hülfe der „Titelwiſſenſchaft“ die logiſche Confuſion ſo weit, daß man das urſprünglich dem „Wohlgeboren“ gleichbedeutende „Edelgeboren“ den ganz geringen Bürgern und Proletariern zuwies, die nicht vornehm genug erſchienen, daß man ſie noch wohlgeboren hätte nennen mögen!

Noch im vierzehnten Jahrhundert hatten Grafen und Fürſten die Worte „Ehrſam“ oder „Ehrbar“ als vornehmen Standestitel geführt. Schon nach zweihundert Jahren war derſelbe zum unterſten Rangtitel, zum Titel der Bauern herabgeſunken, der ſich z. B. in Altbayern bis auf dieſen Tag erhalten hat, indem die Bauern ihren Verſtorbenen auf den Grabkreuzen das Prädicat „Ehrſam“ oder „Ehrengeachtet“ beizulegen pflegen. Unter dieſem „Ehrſam“ war aber urſprünglich keineswegs die ſittliche Achtbarkeit gemeint, ſondern es galt dem adeligen, zu ritterlichen Ehren geborenen Mann. In dieſem

Sinne finde ich in einem Briefsteller des siebzehnten Jahrhunders die ganz treffende Bemerkung: daß der Bauer, indem man ihn „ehrbar“ nenne, nunmehr „zu einem unschuldigen Edelmann gemacht worden sei.“

Wie die gesellschaftlichen Neubildungen, welche aus der zertrümmerten Welt des Mittelalters aufwuchsen, durch viele Menschenalter noch schwankend und wandelnd waren, so ging es auch mit der an dieselben sich anrankenden Schmarotzerpflanze des Titelwesens. Selbst nach dem dreißigjährigen Krieg noch klagte man, daß in den letztverflossenen Zeiten fast je alle zwanzig Jahre neue Titel aufgekommen seien. Erst gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts festigten sich die neuen Rangtitel und blieben im wesentlichen bis zur französischen Revolution. Die meisten altadeligen Häuser waren binnen kurzer Frist zum Reichsfreiherrn- und Reichsgrafentitel gekommen, Grafen waren Fürsten geworden; der „Junghерr“ war zum Prinzen avancirt und alle Söhne des Adels zu Junkern; jeder Edelmann hieß nun „gestreng,“ während vordem nur gestreng geheißen, wer auch wirklich gestreng sein, d. h. in eigener Gerichtsherrlichkeit seinen eigenen Galgen aufpflanzen konnte.

Dieses große Avancement im Titel ging hinauf bis zum Kaiser; denn erst durch den Vorgang Karls V. ward es allgemein, Kaiser und Könige, die sich bis dahin meist mit „Hoheit“ und „Gnaden“ begnügt hatten, „Majestäten“ zu nennen. Natürlich. Die großen Münzen waren im Curs gefallen; nun mußte man neue prägen, um hohe Werthe auszudrücken. Es ist aber äußerst komisch, daß nun Alle wähnten, vornehmer geworden

zu ſein, in der That aber waren ſie Alle im alten Range verblieben; denn der Rang des Einzelnen iſt ja immer nur etwas Relatives, er mißt ſich an dem Range der Anderen, und wenn Alle gleichmäßig vorrücken, ſo bleibt Jeder in der Kette des Ganzen doch eigentlich wieder auf demſelben Fleck. Keine Periode iſt ſo reich an komiſchen Selbſttäuſchungen wie die Uebergangsjahrhunderte vom Mittelalter zur modernen Zeit. Es beruht darin eine der reichſten Quellen jener Selbſtironie von Rococo und Zopf, wie ſie ſo viele humoriſtiſche Dichter und Maler geahnt haben, indem ſie ihren Stoff mit Vorliebe aus den Tagen der Puderköpfe nehmen. Ein alter Briefſteller kann uns die Ahnung dieſer Selbſtironie zum klaren Bewußtſein erheben.

Zu früh hatte man ſchon im ſiebzehnten Jahrhundert das baldige Ende des Titelweſens prophezeit, und vergeblich die Geißel der Satire über demſelben geſchwungen. Zu früh hatte man ſelbſt in den radicalen Tagen der franzöſiſchen Revolution gejubelt. Jeglicher ſpottet über die Titelnarren und doch trägt Jeder auch heute noch immer ein ganz gehöriges Stück von dieſer Narrheit in ſich.

Im ſiebzehnten Jahrhundert war man ſyſtematiſcher, haarſpaltender mit den Titeln verfahren, die Subtilität, mit welcher man ſie nach Arten und Unterarten abſtufte, erreichte ihren Gipfel. Dagegen nahm man in der folgenden Zeit den Mund noch weit voller mit großtönenden Prädicaten; was quantitativ vereinfacht worden war, wurde qualitativ mit Zinſen wieder eingebracht. Rococozeit und Zopfzeit verwechſelten hier ihre Rollen. Denn die erſtere hatte ihre Freude am Claſſificiren der Titel, die letztere an deren willkürlich phantaſtiſcher

Verſchnörkelung. Im ſiebzehnten Jahrhundert z. B. hütete man ſich ſehr, einem Doctor der Philoſophie oder Medicin denſelben Titel zu geben, wie einem Doctor der Rechte. Dieſer war Wohledelgeboren, die andern dagegen nur Edelgeboren. Es deutet das zurück auf den alten höhern Rang der Juriſten, die ſchon im fünfzehnten Jahrhundert das Vorrecht erhielten, Wappen und Siegel zu führen, welches ſonſt nur dem erblichen Adel zugeſtanden hatte. Selbſt bei den Studenten war ein Unterſchied zwiſchen angehenden und älteren im Titel geſetzt. Ein Fuchs wurde blos „Ehrenveſter und Gelehrter“ angeredet, ein altes Haus dagegen „Ehrenveſter, Vorachtbarer und Wohlgelehrter.“ Ganz titellos waren nur die Juden. „Als Chriſti Erz- und Herzfeinde“ ſollte man ſie — wunderlich genug — höchſtens „mein Freund“ anreden. Das Prädikat des höchſten Vertrauens galt für ein halbes Schimpfwort, lediglich weil es kein Titel war. Den Bauersmann redete man mit hoffärtiger Herablaſſung ſchon etwas klangreicher als „ehrbarer, lieber und guter Freund“ an.

Solche ſubtile Unterſchiede ſchwanden allmählich im folgenden Jahrhundert, die Titel wurden aber im allgemeinen noch weit vollwichtiger. Im ſiebzehnten Jahrhundert war der Dorfpfarrer noch „Ehrwürden,“ im achtzehnten ward er „Hochehrwürden;“ der hochwohlgeborene Graf ward hochgeboren, der hochgeborene Erlaucht. Ja unſere Zeit, die ſich ſo bequem luſtig macht über das Titel- und Ceremonienweſen der alten Zeit, hat hier in vielen Stücken erſt recht den Gipfel der Devotion und Schmeichelei erſtiegen. Der Briefſteller des ſiebzehnten Jahrhunderts ſchreibt noch vor, daß man in

Sendschreiben an Kaiser und Könige „zur Bezeugung unterthäniger Demuth und demüthiger Unterthänigkeit“ zwei Daumen breit Raum lasse zwischen der Anrede und dem Anfang des Briefs, bei hohen Staatsbeamten nur anderthalb Finger breit. Heutzutage würde sich aber ein hoher Staatsbeamter sehr beleidigt fühlen, wenn man ihm keinen größern Respectsraum als den weiland kaiserlichen von nur zwei Daumen Breite gönnte.

Vor mehr als fünfzig Jahren schrieb Herder: „Im geselligen Umgange sogar ist Jemanden bei seinem Namen zu nennen Schimpf; Titel und Würden bei Männern und Weibern dürfen allein genannt werden: dem Ohr wie dem Auge wollen wir nur in der Livrei erscheinen. Wie leicht haben sich andere Nationen dies alte Joch gemacht oder es gar abgeworfen: der Deutsche trägt's geduldig.“ Er trägt es auch heute noch. Ja nicht nur von Andern bei unserm bloßen ehrlichen Namen titellos angeredet zu werden, dünkt uns eine halbe Beleidigung: wir schämen uns sogar unsern eigenen Namen ohne Titel selber auszusprechen; es wird uns dabei zu Muthe, als ob wir uns nackt sähen, und wenn wir uns bei dem besten Freunde melden lassen, so halten wir angesichts des meldenden Hausknechtes verschämt das Feigenblatt des Titels vor.

Doch zurück zu meinen alten Briefstellern.

In der Zeit da sich Deutschland politisch, social und literarisch am tiefsten unter französischem Einfluß beugte, blühten in Frankreich — wie in Italien und England — classische Muster eines feinen, wohlgeglätteten Briefstyls. Allein bei allem Hang zur Ausländerei ahmte man das Ausland nur in diesem lobenswerthen Punkte nicht nach. Unsere Philologen

schrieben damals die zierlichsten lateinischen Briefe, aber deutsche Briefe konnten die Deutschen des siebzehnten Jahrhunders durchaus nicht schreiben. Man ist wohl in keinem andern Literaturzweig zu selbiger Zeit plumper und unbehülflicher gewesen. Die Schnörkel der Etikette umstrickten und erstickten als wucherndes Schlingkraut jeden Versuch eines gesunden und einfachen Briefstyls. Es ist sehr bedeutsam, daß wir während der ganzen Rococozeit keinen ordentlichen Brief schreiben lernten. Die Deutschen fanden sich am schwersten in die damaligen neuen Formen des gesellschaftlichen und geselligen Lebens, und sind später am leichtesten wieder herausgekommen. Die deutschen Familienbriefe aus dem Zeitalter Ludwigs XIV. sind ein oft wahrhaft rührendes Zeugniß dafür wie hart es uns ankam, den französischen Ton in das Heiligthum des bürgerlichen Hauses aufzunehmen. Trotz allen Modephrasen spricht aus ihnen der Geist des patriarchalischen Hausregiments. Mann und Frau behandelten sich in ihren Briefen noch mit einer altväterlich treuherzigen Etikette, gleich als sei ihre eheliche Stellung mit einer öffentlichen Würde umgeben. In jenen Tagen, wo die eheliche Treue ziemlich rar zu werden begann, war es wenigstens in den deutschen Briefen noch der Brauch, daß der Mann ein Schreiben an seine „hochgeliebte Hausehre" mit den Worten begann: „Eheliche Lieb und Treu zuvor." Die Frau redete ihren Mann noch an als ihren „vielwerthen Eheherrn," und die Kinder wagten es nicht, im brieflichen Verkehr ihre Eltern anders als „Herr Vater" und „Frau Mutter" zu nennen. Es waren das Ueberlieferungen einer früheren Zeit, die bis tief in's achtzehnte Jahrhundert hinein ragen. Die Welt der Familie

blieb in Deutschland noch lange die alte, als die sociale Welt schon längst eine neue geworden war. Dem feierlichen Ton im Familienverkehr suchte man dann andererseits wieder durch die übertriebensten Zärtlichkeitsworte eine herzlichere Farbe zu geben. Die Meisten würden sich heutzutage schämen, ihre Braut mit so süßen Liebesausdrücken zu überhäufen, wie sie vor zweihundert Jahren der würdevolle Eheherr gleichsam officiell an seine Frau schreiben mußte. Welch wunderliche Mischung von Förmlichkeit und verrücktem Schwulst kam aber dann erst in dem damaligen Briefe eines Bräutigams an die Braut zu Tage, der — laut dem Briefsteller — etwa die Anrede führte: „Hochedelgeborene, großehrenreiche Jungfrau, schönste und hochtugendseligste Nymphe." — (Man sieht übrigens, diese Anrede hat kein Ausrufezeichen, ist also doch wieder in einem etwas trockeneren Tone gedacht, als wir es jetzt bei Briefüberschriften zu halten pflegen. Das geschriebene Pathos der vielen, wohl gar doppelten und dreifachen, Frage- und Ausrufezeichen ist ein Erbtheil aus dem litterarisch so aufgeregten achtzehnten, nicht aus dem trocken schwülstigen siebzehnten Jahrhundert.)

Nur die Männer der kosmopolitischen, social ausgleichenden Geldmacht, die Kaufleute, wagten es mitten in der Perücken- und Zopfzeit, sich aller müßigen Titel und Prädikate in ihren Geschäftsbriefen zu enthalten. Sie copirten zuerst den italienischen, dann den holländischen und englischen Briefsteller mit wahrhaft barbarischer Treue. So zeichnete sich der Brief des deutschen Kaufmanns sehr frühe schon durch jene gedrungene Kürze aus, die häufig durch Fremdwörter und allerlei technische

Barbarismen erkauft werden muß, und iſt ſich während der letzten drei Jahrhunderte merkwürdig gleich geblieben. Selbſt mancherlei willkürliche Formeln ſind hier ſehr alten Urſprungs. Es galt z. B. ſchon vor 250 Jahren die heute noch nicht ganz erloſchene Regel, daß man in kaufmänniſchen Briefen das Datum an den Anfang, in Höflichkeitsbriefen aber an den Schluß des Schreibens ſetzen ſolle. Auch die Unſitte, deutſche und in Deutſchland laufende Briefe aus Renommage mit franzöſiſchen Adreſſen zu verſehen, wird ſchon vor zweihundert Jahren gerügt. Doch ſoll ſie damals vorzugsweiſe bei Kaufleuten und Gelehrten im Schwange geweſen ſein, während ſie heutzutage in der Regel nur noch von Frauenzimmern geübt zu werden pflegt.

Der nach dem dreißigjährigen Krieg erwachte Eifer für Sprachreinigung klingt ſelbſt in den damaligen Briefſtellern durch. In ſolchen Werken des litterariſchen Handwerks zeigen ſich aber die Tendenzen der Zeit in der Regel weit mehr in ihrer ganzen Naivetät, d. h. auch in ihrer ganzen Schwäche, als in den höheren Erzeugniſſen der ſchriftſtelleriſchen Kunſt. Ein durchaus puriſtiſcher Briefſteller, welcher mir vorliegt, enthüllt gerade den ſteifen ſchulmeiſterlichen Zopf der damaligen Sprachreiniger anſchaulicher, als es ſämmtliche Acten von Zeſen's „deutſchgeſinnter Genoſſenſchaft“ zuwege bringen könnten. Während der Geiſt der Sprache ſo undeutſch wie nur möglich iſt, wird fortwährend über den Glanz der „Haupt- und Heldenſprache des auf dieſem großen Fußſchemel Gottes wallenden Japhetiſchen Geſchlechtes der hochedlen Deutſchen“ declamirt. Selbſt die directe Fehde wider die Gegner der deutſchgeſinnten

Genoſſenſchaft, die höchſt zierlich bezeichnet werden als „ihr ſelbſtes Herz abnagende Schlangenköpfe,“ ſpielt ſich bis in den Briefſteller hinab. Gegenüber dieſem gereinigten Deutſch kommt es einem freilich vor als ob die mit Fremdwörtern ganz durchſpickte, aber doch bündige und verſtändige Sprache der kaufmänniſchen Briefmuſter erſt das eigentliche reine Deutſch ſei. Man ſieht ein, wie nothwendig die Verwälſchung der deutſchen Sprache war, damit ſie aus dieſem Schlammbad nicht blos rein, ſondern auch gekräftigt wieder hervorgehe. So mußte die deutſche Muſik des achtzehnten Jahrhunderts ihren Durchgang durch die italieniſche nehmen, auf daß ſie nicht vor der Zeit ſteif und verknöchert würde im contrapunktiſchen Scholaſticismus.

Beim Anblick der ſchwindelerregend unerſchöpflichen modernen Bücherproduction mag uns wohl der Gedanke beſchleichen, als ſei das doch noch eine idylliſche, eine wahrhaft arkadiſche Zeit geweſen, wo ein Briefſteller noch eine Encyklopädie von einem halben Dutzend Wiſſenſchaften war, wo Marpergers „allzeit fertiger Handelscorreſpondent“ im Vorbeigehen die ganze Nationalökonomie, Finanz- und Handelswiſſenſchaft als Zugabe zu den Briefformularien tractirte, wo man den König David noch als älteſten Claſſiker des Briefſtyls hinſtellte, weil er den Uriasbrief geſchrieben, und dann eine Geſchichte der Epiſtolographie von David bis auf die Gegenwart noch auf zwei bis drei Octavſeiten abzuhandeln pflegte. Die gemeinnützige Litteratur der Haus- und Handbücher, die jetzt eine ſo ungeheure Ausdehnung gewonnen hat, war zu unſerer Urgroßväter Zeiten in drei bis vier Bücher keimartig zuſammengedrängt. Aus dem Kalender brachen die Lokalzeitungen hervor zuſammt dem Heer

der tagesgeschichtlichen Flugschriften; aus dem Briefsteller stiegen Geschäftshandbücher aller Art auf, Staatskalender und genealogische Taschenbücher, Sprachlehren und Encyklopädien, und nur als Hefe blieb der moderne Briefsteller zurück. Wo jetzt der Mann des gebildeten Mittelstandes eine bändereiche „Weltgeschichte für's deutsche Volk" in seiner Hausbibliothek aufstellt, da begnügte sich der Urahn mit der einzigen Acerra philologica, dem merkwürdigen Schatzkästlein „nützlicher, lustiger und denkwürdiger Historien," welches noch in Goethe's Jugenderinnerungen eine Rolle spielt, und fast durch ein Jahrhundert als eines der gelesensten Hausbücher vorgehalten hat. Wo gegenwärtig hundert gemeinnützige Schriften erscheinen, da erschien vordem kaum eine, ward aber bei gutem Glück hundert Jahre gangbar, während von jenen hundert Büchern ein Theil nur wenige Jahre geht, die andere Hälfte aber überhaupt niemals gehen lernt. Trotz dem schützenden Privilegium kaiserlicher Majestät griffen auch die Nachdrucker fleißig zu bei den alten Hausbüchern. Der mangelnde Rechtsschutz förderte die Concentrirung dieser Litteratur. Schon Luther mußte wider den Nachdruck seiner Schriften eifern. Der Verleger der Acerra philologica stellt den Teufel als Executor der gerechten Strafe des Nachdrucks unmittelbar hinter das kaiserliche Privilegium, gleichsam als einen Succurs für die in der Execution säumigen Juristen, indem er die Vision Philanders von Sittewald ausheht, der in der Hölle einem Buchdrucker begegnet, welchem ein nachgedrucktes Buch feuerglühend im Halse steckt, daran er fort und fort in alle Ewigkeit würgen muß, und kann es niemals hinunterschlucken.

Als die Hausbücher noch so compact waren, daß der Briefsteller allein eine ganze Encyklopädie von allerlei Wissenschaften darbot, waren auch die Persönlichkeiten compacter als gegenwärtig. Sie lebten sich ein in ihre wenigen, oft sehr naiven und rohen Bücher, behielten dabei aber auch Sammlung, sich in sich selber einzuleben. So hängt ein Stück des eigentlichen Seelenlebens vergangener Geschlechter an jenen für sich vielleicht ganz bedeutungslosen alten Scharteken, und nicht ohne Rührung, ja nicht ohne Ehrfurcht kann man manche dieser Noth- und Hülfsbücher betrachten, aus denen unsere Vorfahren manchmal durch hundert Jahre sich den bescheidenen Schatz ihrer Kenntnisse sammelten, um sich dann im Vertrauen auf Gott und ihren Mutterwitz im praktischen Leben oft weiter zu bringen, als wir mit unserer bändereichen Gelehrsamkeit.

Volkskalender im achtzehnten Jahrhundert.

1852.

Volkslitteratur ist heutigen Tages eine vornehme Liebhaberei geworden, und der Kalendermacher ist nicht mehr sprüchwörtlich der letzte unter den Bücherschreibern; litterarische Aristokraten schreiben Kalender, und Volksbildungsvereine von reichen Leuten geben Kalender für die Armen heraus. Vor hundert Jahren war es anders, und unsere heutigen Kalender dürfen nicht ahnenstolz sein auf ihre löschpapiernen Vorfahren. Dafür sind aber die letzteren doch wenigstens in ihrer Wirksamkeit wahre Volkskalender gewesen und getreue Spiegel der damaligen Volksbildung und Volkssitte. Die meisten der heutigen Volkskalender zeigen, was die gebildete Welt aus dem Volk machen möchte, die alten, was das Volk damals wirklich war.

Das deutsche Volkskalenderwesen des achtzehnten Jahrhunderts theilt sich, entsprechend dem letzten Satze, in zwei Perioden. Die erste reicht beiläufig bis zu den achtziger Jahren. Bis dahin war der Kalender in der Regel ein historisches Volksbuch, welches in seinen Monatstafeln die Geschicke des künftigen Jahres prophezeite, in dem gegenüberstehenden fortlaufenden Texte

aber einen Geschichtsabriß des vorigen Jahres gab. Auf dem Standpunkte der bildungslosen Masse selber stehend, befriedigte also der Kalender wesentlich deren Aberglauben und Neugierde. Mit den achtziger Jahren aber bringt die Tendenz der Aufklärung und Volksbelehrung einen merklichen Umschwung in diese Kalenderlitteratur. Statt der zeitgeschichtlichen Berichte sind jetzt die Blätter mit moralischen Anekdoten und nützlichen Belehrungen, statt der astronomischen Zeichen und Verse, statt der Wetterregeln und „Erwählungen" mit altklugen, gemachten Sittensprüchen erfüllt, und während die Tafel des Aderlaßmännleins bis dahin den Kalender beschloß, beschließt ihn nun das große Einmaleins und die Zinstabelle. Der Kalendermacher hatte vordem mitten im Volk gestanden als ein Herold seines Aberglaubens, als sein Prophet, als sein Hof- und Leibhistoriograph. Jetzt tritt er vor und über das Volk und wird sein gestempelter und privilegirter litterarischer Schulmeister. Früher hatten wir darum nur Eine Art des Volkskalenders, entsprechend der in den großen Zügen gleichartigen Physiognomie der bildungslosen Masse; jetzt haben wir deren unzählige, denn jeder Litterat will nach seiner Individualität diese Masse bilden.

Die volksbildenden Kalender, wie sie gegen Ende des vorigen Jahrhunderts aufkamen, schufen allmählig einen Ablagerungsplatz für einen ungeheuren Lehr- und Agitationsapparat, den wir jetzt kaum mehr an den Mann zu bringen wüßten, wenn uns plötzlich die Kalender ausgingen. Aber erst als man die Bedeutung der in jeder Volksgruppe ruhenden politischen und socialen Macht zu ahnen begann, konnte man es der

Mühe werth halten, durch Kalender auf sonst litterarisch unzugängliche Kreise zu wirken. Was lag der ächten Rococo- und Zopfzeit daran, ob dem gemeinen Mann auch noch außerhalb der Kirche und Schule Bildungsstoffe zugeführt würden! er war ja nur eine ruhende Potenz, die man darum getrost auf sich beruhen und für sich selber sorgen ließ. Die gänzliche Umgestaltung der Volkskalender seit länger als einem halben Jahrhundert ist ein Siegeszeichen der socialen Politik. Wir haben jetzt Volkskalender der politischen Parteien, mehr noch der kirchlichen; die Regierungen lassen Kalender schreiben, weil sie wissen, daß sie mit ihren officiellen Zeitungen niemals bis zu den Bauern durchdringen können, und die Oppositon säumt dann auch nicht, ihrerseits mit Kalendern in's Feld zu rücken. Rationalistische und orthodoxe Kalender werben um Land und Leute; protestantische Traktatengesellschaften lassen aus ihren Traktätchen Volkskalender zusammenstellen, und katholische Kleriker streiten in Kalendern „für Zeit und Ewigkeit" mit dem Eifer und der Derbheit mittelalterlicher Predigermönche für ihren Kirchenglauben. Man schreibt Bauernkalender, die niemals ein Bauer liest, um Dorfgeschichten zu ediren, und illustrirte Kalender, welche Pfennigmagazin und Conversationslexikon zugleich ersetzen sollen; dazu landwirthschaftliche Kalender, statistische Geschäftskalender, Jugendkalender und Gott weiß was sonst noch. Die Geschichte aller dieser Kalender bildet eine wesentliche Ergänzung zur Geschichte der Journalistik.

Ich bin so glücklich, in mehreren starken Quartbänden eine Sammlung der verschiedenartigsten, in Nürnberg, Frankfurt, Straßburg, Berlin und Wien erschienenen Volkskalender zu

beſitzen, die irgend ein Kurioſitätenliebhaber, vermuthlich in den neunziger Jahren, aus faſt allen Jahrzehnten ſeines Jahrhunderts zuſammengetragen hat. Da mein Sammler auch die ſchlechteſte Schartele nicht verwarf, ſo bot ſich mir hier ein Material, wie man es wohl ſchwerlich auf einer Bibliothek oder bei einem Antiquar wiederfinden wird, und indem ich ſeit meinen Jugendjahren mich häufig an der Betrachtung der barbariſchen Holzſchnitte und der Lektüre des wunderlichen Textes ergötzte und ſpäter noch vergleichende Studien anderswoher hinzuzufügen ſuchte, ward es mir in dieſem wenig betretenen Grenzwinkel der Litteratur faſt ſo heimiſch, wie es Einem bei öfterem Fußwandern elbſt in einer Wüſtenei werden kann.

Die alten Kalendermacher waren unſtreitig meiſt die Hefe der damaligen ſchreibenden Welt, und das will viel ſagen; ſie waren aber doch ſo einflußreich wie unſere beſten heutigen Volksſchriftſteller. Noch in der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts war der Kalendermacher eine geheimnißvolle, magiſche Perſon, ein halber Hexenmeiſter. Ja man kann ſagen, dieſe Leute, die in ihrer Mehrheit eine Körperſchaft von miſerablem litterariſchem Geſindel bildeten, ſind die letzten „Seher“ des deutſchen Volkes geweſen. Darum ſagt der Bauer heute noch, wenn Einer träumend und ſinnend dreinſchaut, man meint „er mache Kalender.“

Als der poeſiereiche uralte Volksaberglaube von der nüchternen gebildeten Welt des achtzehnten Jahrhunderts nicht mehr recht verdaut wurde und in dem gelehrten Bücherweſen nirgends mehr eine Freiſtatt fand, da verbarg er ſich zu allerletzt noch in den grauen Löſchpapierblättern der Volkskalender.

Aus demſelben Grund, aus welchem weiſe Frauen zu Arioviſt's Zeit den Germanen geboten, daß ſie nicht vor Neumond die Schlacht beginnen ſollten, gebot vor hundert Jahren Magiſter Gaup, der Kalenderſchreiber, den deutſchen Bauern, daß ſie vor Neumond beileibe nicht purgiren und arzneien möchten. Denn das wachſende Licht bringt Fülle und Geſundheit, das abnehmende Zerſtörung und Untergang. In den alten Kalendern, die ein ganzes Syſtem ſolcher „Erwählungen" durchführen, werden die poſitiven Geſchäfte (wie Säen, Pflanzen u. dgl.) überhaupt in die Zeit des wachſenden, die negativen (wie Holzfällen, Haarſchneiden u. dgl.) in die des abnehmenden Mondes verlegt.

Da fühlte ſich der Kalendermacher ſeinem Publikum gegenüber als ein Ausleger der geheimen kleinen Naturkräfte und der großen Weltgeſetze. Und wie der altgermaniſche Seher der öffentlichen Würde des Prieſters oder der privaten des Hausvaters nicht entbehren durfte, ſo ſetzte der Kalenderſchreiber vor hundert und mehr Jahren nicht leicht ſeinen Namen auf das Titelblatt, ohne die Beifügung hochtönender wiſſenſchaftlicher Prädikate. Wer ſich die öffentliche Würde eines Artium liberalium Magister nicht zuſchreiben konnte, der ſchuf ſich ganz eigens eine private, die ſeinen Einblick in „alles Wirkens Kraft und Saamen" anzeigte, als z. B.: Marcus Freund, Miraculorum Dei amator, oder Chriſtoph Adelsheim, Art. Mathem. cultor strenuus. Oder verſchmähte es Einer, dem gemeinen Mann lateiniſchen Sand in die Augen zu ſtreuen, dann ſchrieb er ſich mindeſtens in ehrlichem Deutſch etwa wie Jakob Holderbuſch: „der göttlichen Wahrheit Liebhaber."

In dieſer ſelben Zeit, wo die Geſellſchaft von oben herab immer aufgeklärter und nüchterner wurde, mußten die Männer der geiſtigen Berufe dem Volke gegenüber noch immer die Maske des Magus vorhalten um ihren Credit zu behaupten. So thaten es die Pfarrer und Aerzte, warum nicht auch die Kalendermacher? Die Charlatanerie war als eine Nothwendigkeit in der Sitte anerkannt, ſo lange man Perücken und Zöpfe trug, darum iſt es ganz in der Ordnung, daß auch die Zöpfe der heutigen Welt noch ſo große Stücke auf allerlei gelehrten und amtlichen Hokuspokus halten.

Es gehörten aber auch für einen zunftgerechten Kalendermacher in der That ganz abſonderliche Kenntniſſe dazu — freilich theilte er ſie mit manchem Schäfer und Scharfrichter — um die letzten Reminiscenzen von Aſtrologie, Wahrſagerei und Zeichendeuterei, deren Verſtändniß in dieſem Zeitalter nur noch ſchwach fortdämmerte, mit gehöriger Sicherheit anzuwenden. Das bunte Gemiſch von Syſtem und Willkür, von alter myſtiſcher Ueberlieferung und neuer rationaliſtiſcher Kritik macht die Kalender des achtzehnten Jahrhunderts als Urkundenbücher des abſterbenden Volksaberglaubens beſonders intereſſant. So iſt z. B. in den Tabellen, welche angeben, was aus der Farbe des beim Aderlaß abgezapften Blutes zu prophezeien ſei, der alte Aberglaube mit wirklichen phyſiologiſchen Beobachtungen und Folgerungen aufs ſeltſamſte verwebt, und die diätetiſchen Regeln bekunden die inſtinktive Weisheit des mediciniſchen Volksglaubens, der eben ſo oft durch ſeine klare Erkenntniß den Naturforſcher überraſcht wie durch das Helldunkel ſeiner uralten Symbolik den Germaniſten. Bei dem ſogenannten „Aderlaßmännlein,“

nämlich bei der Tabelle über die Tage, wann es gut oder ſchlecht zur Ader zu laſſen ſei, iſt namentlich die altheidniſche ſymboliſche und aſtrologiſche „Erwählung“ noch in ihrer vollen Reinheit beibehalten. Die Aderlaßtafel regelt ſich nach dem Mondwechſel, und jeder der dreißig Tage des Mondlaufs hat ſeine ſtehende Bedeutung, die aber für alle Jahreszeiten und Monate die gleiche iſt. Wer z. B. am ſiebenten Tage nach dem Neumond zur Ader läßt, bekommt Augenſchmerzen, wer am vierten, ſtirbt eines jähen Todes, wer am 25. der wird klüger und verſtändiger. Dieſe Aderlaßtafel hat merkwürdig lange ihren Platz behauptet; ſie iſt in vielen Kalendern ſogar in's neunzehnte Jahrhundert herübergeführt worden. Bei den lehrſamen rationaliſtiſchen Kalendern aus den erſten Jahrzehnten der Aufklärungsperiode macht es einen äußerſt komiſchen Eindruck, die eifrigſten Predigten wider den Aberglauben im Texte zu leſen, während gegenüber bei den einzelnen Monatstagen noch der ganze Hokuspokus der ſchwarzen und rothen Erwählungs- und Vordeutungszeichen abgedruckt iſt, und auf dem Titelblatt noch die aſtrologiſche Erklärung der Conſtellationen, und auf dem Schlußblatt die Aderlaßtafel prangt. Es erinnert dieß an die bekannte Geſchichte von dem Schiff, welches in der Paſſagierkajüte engliſche Miſſionäre und im Güterraum Götzenbilder engliſchen Fabrikates nach Indien führte. So ließ man auch noch lange das Aushängeſchild der Prophezeiung auf den Kalendertiteln fortbeſtehen, während inwendig höchſtens noch das Wetter prophezeit wurde, und der „Aſtrologiſche Sibyllen- und Weiſſagungskalender“ bringt zur Zeit der franzöſiſchen Revolution nur noch Orakelſprüche, wozu es der auf dem Titel

prangenden Bilder der vier Sibyllen nicht bedurft hätte, wie etwa auf den blutgetränkten September 1793: „Wie lacht der Ueberfluß und welchen reichen Segen will nicht Pomona itzt vor unſre Füße legen!“

Die durchgängige Fortführung der Aderlaßtafel in der Spätzeit des achtzehnten Jahrhunderts iſt übrigens auch um deßwillen beachtenswerth, weil ſie eigentlich auf Lebensgewohnheiten berechnet iſt, die damals im Allgemeinen kaum mehr exiſtirten. Im ſechzehnten und ſiebzehnten Jahrhundert war es ein weitverbreiteter Brauch, ſelbſt bei dem gemeinen Mann, durch häufiges periodiſches Blutabzapfen bei geſundem Leibe, durch Abführungen und Schwitzbäder ſich vor Krankheiten zu ſchützen. Purgiren, Aderlaſſen und Schwitzen vertrat bei den Altvordern die Stelle unſerer Landausflüge und Badereiſen. Damals waren die Baderſtuben öffentliche Lokale, annähernd von einer Bedeutung für den geſelligen Verkehr wie jetzt die Wirthshäuſer, Conditoreien und Kurſäle. Man ließ ſich kollegialiſch ſchröpfen, wie man kollegialiſch kneipt. In der damaligen Volkslitteratur finden wir zahlloſe Gleichniſſe und Redebilder von dem Treiben in den Baderſtuben hergenommen, und auf politiſch-ſatyriſchen Holzſchnitten aus der Zeit des dreißigjährigen Kriegs ſind die Fürſten häufig als Badergeſellen dargeſtellt, die den Völkern gehörig Schröpfköpfe aufſetzen und die Ader ſchlagen; ſtatt des Blutes rinnen dann Goldſtücke hervor. Damals alſo hatte das Aderlaßmännlein in den Kalendern noch einen Sinn. Vor ſechzig Jahren dagegen ſtanden die Menſchen ſchon längſt nicht mehr ſo voll im Safte, daß ſie ſich aus bloßer Vorſicht regelmäßig Blut hätten abzapfen müſſen. Gewiß war dieß wenigſtens nicht

mehr bei dem Mittelstande der Fall, auf welchen jene Kalender zunächst zielten, während sich bei vereinzelten abgeschlossenen Bauernschaften allerdings ein Nachklang der seltsamen Sitte des periodischen Aderlasses bis auf unsere Tage erhalten hat. Allein auch der Kleinbürger wollte zu unserer Großväter Zeit die altgewohnten Erwählungen der Aderlaßtafel nicht missen, obgleich er hier eigentlich gar nichts mehr zu erwählen hatte.

In der Beschreibung der Planeten, ihrer „Eigenschaften, natürlichen Zuneigungen und Bedeutungen" spielten die letzten Nachklänge der mittelalterlichen Mystik der Naturkunde in das aufgeklärte achtzehnte Jahrhundert herüber. Aber auch eine moderne Schule der Naturphilosophie hat die Qualitäten der Planeten wieder ganz ähnlich phantastisch ausgedichtet wie der Kalenderschreiber vor hundert Jahren. Dieser gibt jedem Planeten nach alter Ueberlieferung ein besonderes Temperament. Saturn ist kalt und trocken, Jupiter warm und feucht, Mars hitzig und trocken, Venus feucht und warm, Merkur warm und trocken. Dazu kommt die Sonne, die heiß und trocken, und der Mond, der kalt und feucht ist. Der Gedanke von unterschiedenen Temperamenten der Gestirne ist uralte Volkspoesie, die bis in's deutsche Heidenthum hinaufreicht. In einer Sage aus der Grafschaft Mark wird dem nachherigen Mann im Mond, als ihn der Herr zur Rechenschaft zieht, die Wahl gelassen ob er in der Sonne verbrennen oder im Mond erfrieren wolle. Er zieht das Erfrieren vor und läßt sich in den kalten Mond setzen.

Aus den Thierkreiszeichen, welche die einzelnen Monate charakterisiren, weissagt man den Charakter der im Monat

Geborenen, aus planetarischen Constellationen den Gesundheitszustand des kommenden Jahres. Die Staatsprognostica aber werden eben so gut wie das Wetter nach den Mondwechseln berechnet, und dieses Zusammenwerfen des Wetters und der Politik hat gewiß eine tiefe humoristische Wahrheit für eine Zeit, wo das Staatsregiment noch wie eine andere göttliche Weltordnung über den Häuptern der Unterthanen stand. Die Staatsprognostica sind meist in delphischem Doppelsinn abgefaßt: Epigramme und Sinnsprüche, die man damals von Lessing bis zu den Kalenderschreibern herab viel selbständiger kultivirte als heutzutage, dazu aber auch allegorische Räthselspiele in Holzschnitten, die mit mythologischen Figuren, Wappen und Devisen überdeckt sind. Letzteres deutet auf das siebzehnte Jahrhundert zurück, wo nicht nur der Gelehrte, sondern auch der schlichte Bürger sich an derlei harten Nüssen gern die Zähne ausbrach. Auf den zahllosen fliegenden Blättern dieser früheren Zeit ist die politische Satyre fast immer in allegorischen Gestalten versteckt, und selbst der Handwerker muß in den Tagen des dreißigjährigen Krieges oft mehr Mythologie im Gedächtniß gehabt haben, als gegenwärtig mancher litterarisch Gebildete. Auch jene Einblattdrucke fanden also ihre letzte Zuflucht in den Volkskalendern, wie denn überhaupt das fliegende Blatt des siebzehnten Jahrhunderts aufgegangen ist zum Theil in der Zeitung, zum Theil im Kalender des achtzehnten. In unsern Tagen hat endlich die letzte Siegerin, die Journalistik, auch die publicistische Hälfte der alten Kalender in ihrem allverschlingenden Vorrathshause geborgen.

Ganz eigenthümlich sind die „Beschreibungen der Gewitter"

im alten Hauskalender gewesen. In diese Vorherverkündigungen aller einzelnen Gewitter des Jahres und die daran geknüpfte Deutung spielt noch das altdeutsche Heidenthum herüber, welches so mancherlei Bezüge des Cultus und der Weissagung im Gewitter fand und den rothbärtigen Donnar nicht blos als einen donnernden Jupiter verehrte, sondern auch als einen Gott des Landmannes und des Ackerbaus. Kein Volk macht sich wohl in Spruch und Fluch so viel mit Donner und Wetter zu schaffen, wie das germanische, und ein Kalender, welcher in den Sommermonaten nicht wenigstens jede Woche ein Donnerwetter aufziehen läßt, wäre vor hundert Jahren gar kein ächter Volkskalender gewesen.

Wollte ein Germanist der Geschichte des Kalenders Schritt für Schritt folgen, so könnte er damit aufs natürlichste eine systematische Darstellung des ganzen deutschen Volksaberglaubens und eines guten Stückes der Volkssitten verbinden. Für eine Zeit, wo man es noch nicht der Mühe werth hielt, über solche Dinge Buch zu führen, ist der Kalender geradezu ein Quellenwerk zur Entwicklungsgeschichte der Volksphantasie.

Sollten die Titel der alten Kalender effektvoll sein, dann mußten sie entweder recht martialisch und grauselig klingen, wie etwa der „Kriegs-, Mord- und Tod-, Jammer- und Nothkalender," oder mysteriös wie „die klugen Sibyllen, ein Zeit- und Wunderkalender" und „die neuen schwedischen Glücks- und Unglücksterne," oder bombastisch anspruchsvoll wie „der verbesserte und neue europäische Geschichts-, Haus- und

Staatskalender," seltener volksthümlich gemüthlich, wie „der lustige Bauer," „der hinkende Bote" u. s. w.

In den ehedem so beliebten „Türkenkalendern" ward die Phantasie des deutschen Volkes, welche seit alten Tagen träumt, daß von Osten her ein neuer Völkersturm der Barbaren die abendländische alte Welt in Trümmer stürzen werde, mit unerhörten Gräuel- und Bluthistorien aus den Türkenkriegen gesättigt und aufgeregt. Der gemeine Mann hatte noch starke Nerven, und wo man sie erschüttern wollte, bedurfte es starker Mittel. Ein gemüthlicher Hauskalender ohne Mord- und Todtschlag wäre eine Suppe ohne Salz gewesen. Auf den Titelkupfern durfte es an einer Sonnenfinsterniß und einem langschwänzigen Kometen nicht fehlen, deren unheimlicher Schein etwa im Vordergrund eine Landschaft beleuchtete, und im Hintergrund eine Seeschlacht, zur Rechten eine brennende Stadt und zur Linken ein auffliegendes Schiff. Vielleicht ist hierbei die Wahrnehmung nicht ganz uninteressant, daß die Räuber- und Verbrechergeschichten, welche in der späteren Volkslitteratur eine so große Rolle spielen, vor der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts kaum in den Kalendern vorkommen; man schwelgte damals vielmehr noch in dem Gräuel der Verwüstung durch Krieg und Naturereignisse. Erst nachdem die Ritter- und Räuberabenteuer in der vornehmeren Litteratur der Sturm- und Drangperiode sich eingebürgert hatten, wurden sie allmählig auch in den Kalendern Mode.

Der alte Kalender als Hausbuch wurde erst vollständig durch die fortlaufende Mittheilung der Zeitgeschichte. Unsere Urgroßväter, die doch noch sehr selten eine Zeitung zu Gesi-

bekamen, wären in ihrer Kenntniß der gleichzeitigen Weltläufte lediglich auf Gerüchte und örtliche Ueberlieferungen beschränkt gewesen, wenn sie nicht in den besseren Kalendern die politischen Annalen des abgelaufenen Jahres erhalten hätten. Schon aus dieser Aufgabe erhellt übrigens, daß der damalige Volkskalender viel mehr noch auf die große Masse des Bürgerstandes als der Bauern zielte. So spiegelt uns der alte Kalender auch nicht sowohl die Gesittung des Bauern als des Kleinbürgers, und erst in unserer Zeit, wo das Bürgerthum zu einer so viel höheren Stellung aufgestiegen ist, denkt man bei einem Volkskalender zunächst an einen Bauernkalender. Durch ihren historisch-politischen Theil waren nun die Kalender des achtzehnten Jahrhunderts dem Mittelstande dasselbe, was ihm im neunzehnten die Tagespresse geworden ist. Unsere geduldigeren Vorfahren begnügten sich dabei freilich, den Zusammenhang der Weltbegebenheiten erst ein Jahr nachdem selbige vorgefallen waren, zu erfahren, brauchten sich dann aber auch um so weniger mit der Conjecturalpolitik zu plagen. So ging es ganz vortrefflich vor der französischen Revolution; als aber von da an die Geschichte raschcr zu schreiten und das Blut auch des gemeinen Mannes wilder zu pulsen begann, konnte der hinkende Bote des Kalenders mit seiner Jahresrundschau nicht mehr nachkommen, und gab Politik und Zeitgeschichte an die Journalistik ab. Dafür nahm er jetzt vom vornehmen Almanach bis zum Dorfkalender herab jenen bunten Kram von Erzählungen und Anekdoten, Gedichten und Räthseln auf, den ihm nach einem Menschenalter abermals die Zeitung, als Feuilleton und Unterhaltungsblatt, streitig machen sollte. So

überall um ſein Monopol gebracht, hat er heutigen Tages das frühere culturgeſchichtliche Intereſſe faſt ganz verloren.

Wenn ich übrigens von dem politiſchen Inhalt der alten Kalender rede, ſo iſt dabei natürlich nur an den trockenſten Bericht der Staatsbegebenheiten, nicht an irgend eine Beurtheilung derſelben oder gar an eine tendenziöſe Einwirkung auf das Volk zu denken. Auch in dieſer Hinſicht hält die Geſchichte des Kalenders Schritt mit der Geſchichte der Journaliſtik. An der Stelle, wo jetzt unſere Zeitungen Wahlſprüche führen, wie „Für Freiheit und Geſetz," „Mit Gott für König und Vaterland" u. ſ. w., führte der deutſche „Reichspoſtreiter" damals ja auch nur ſein gemüthliches „Relata refero." Die Art, wie die Zeitgeſchichte in den alten Volkskalendern berichtet wird, iſt dann freilich oft originell genug, ein redendes Zeugniß für die politiſche Naivetät ſelbſt der mittleren Bürgerklaſſen und zugleich für deren Beſchränktheit und Kleinigkeitskrämerei. Als ſich der zweite ſchleſiſche Krieg nach Böhmen gewälzt hatte, kann der Kalenderſchreiber nur bedauern, daß dadurch die böhmiſchen Faſanen in den deutſchen Hofküchen ſehr rar geworden, da die preußiſchen Huſaren nicht gar ſäuberlich mit dieſem vornehmen Federvieh umgegangen ſeien. Die mit Holzſchnitten illuſtrirten breiten Schilderungen von Krönungs-, Vermählungs- und Leichenfeierlichkeiten großer und kleiner Potentaten ſind klaſſiſche Sittenbilder einer Zeit, wo die Idee von Volk und Staat dem Volke ſelbſt nur leibhaftig wurde in der Erſcheinung des Fürſten und ſeines Hofes. Beim Abſchluß des Hubertsburger Friedens ſtellt darum der Kalenderſchreiber alle weiteren Betrachtungen über die politiſche

Bedeutung dieſes weltgeſchichtlichen Ereigniſſes, wie billig, bei Seite, um für die Schilderung des Umzugs, den der Friedensherold ſammt Gefolge in Berlin gehalten, Raum zu gewinnen. Der Herold aber trug einen römiſchen Helm, einen Küraß mit darüber geworfenem Tigerfell, kurze Hoſen, und wie der Kalender wörtlich berichtet, „ſaubere" weiße Strümpfe. Ein Holzſchnitt in einem andern Kalender zeigt uns das Schloß Hubertsburg, aus deſſen Thoren zwölf Poſtillone luſtig blaſend in die verödete Landſchaft hinausſprengen, um den Frieden in alle Welt zu verkündigen, darüber aber ſchwebt ein Poſaunenengel mit dem Spruch: „Des HErrn Gnade hat uns dieſen Frieden geſchenkt." So malte man in treuherzig frommer Weiſe den Hubertsburger Frieden zu einer Zeit, da man die Staatsprognoſtica — für's Volk — noch gleich dem Wetter nach den Mondwechſeln berechnete und da das deutſche Volk ſeine politiſchen Schickſale noch gleich dem Wetter in demüthigem Schweigen hinnahm als Fügungen des Herrn.

Dieſe alten Kalender können uns lehren, wie ungerecht wir gegen uns ſelber ſind, indem wir die Gegenwart beſchuldigen, daß ſie eine größere Kluft als je zuvor zwiſchen den Gebildeten und dem Volk beſtehen laſſe. Ein Blick auf das achtzehnte Jahrhundert zeigt das Unwahre dieſer Meinung. Von den ungeheuren wiſſenſchaftlichen und litterariſchen Reformen dieſer ganzen Periode ſpiegelt ſich kaum ein leiſer Schimmer ſelbſt in jenen Kalendern, die viel mehr für den Bürger als den Bauersmann beſtimmt waren. Niemand wird beim

Durchblättern der ledernen zeitgeſchichtlichen Annalen dieſer Volksbücher ahnen, daß Leſſing, Möſer, Goethe, Herder, daß ſo viele bedeutende Philoſophen und Hiſtoriker gleichzeitig ihre epochemachenden Werke geſchrieben. In Styl und Inhalt bleibt ſich der Kalender durch's ganze achtzehnte Jahrhundert wunderbar gleich; auch zur Zeit der franzöſiſchen Revolution ſteht er noch bei Gottſched, wie damals auch der deutſche Kleinbürger in ſeinen poetiſchen Studien noch bei Gellert und Hagedorn ſtand, obgleich Schiller und Goethe, ja die Begründer der romantiſchen Schule in den höheren Bildungskreiſen bereits das Feld behaupteten. Vereinzelte Verſuche, wie von Chr. D. Schubart, für das Volk zu ſchreiben, zeigten vielmehr, daß zwiſchen dem Kleinbürger und Bauern und der gediegeneren Litteratur faſt alle Anknüpfungspunkte fehlten. Abgeſehen davon, daß nur litterariſche Handlanger für den Volkskalender arbeiten, hielt es der Kalendermacher nicht einmal der Mühe werth, aus den Werken der beſſeren Autoren gelegentlich für ſeine Zwecke zu ſtehlen, obgleich doch für ſolche Kleinigkeiten damals noch freie Pürſch beſtand. Erſt viel ſpäter lernte es der Kalender von der Journaliſtik, aus reicher Leute Leder den Armen Schuhe zu ſchneiden.

Aehnlich ſteht es mit den Kalenderbildern, die durch's ganze achtzehnte Jahrhundert äußerſt roh, kindiſch und geiſtlos ſind. Ein akademiſcher Künſtler hätte am Hungertuche nagen müſſen, um ſich zu Skizzen für einen Volkskalender herabzulaſſen. Selbſt Chodowiecki, der die Kunſt der volksthümlichen modernen Charakterſkizze in kleinen Federzeichnungen gleichſam neu wieder entdeckt hatte, berührte in ſeinen Einflüſſen kaum die Sphär-

dieſer Kalender. Sein fleißiger Nachfolger, Heinrich Ramberg, nahm ſpäter auf ein Menſchenalter die Zeichnung der Almanachs-Kupferſtiche in Pacht und gewann bei der wunderbaren Fruchtbarkeit und Leichtigkeit ſeines Talents – allerdings eine Art culturgeſchichtlicher Bedeutung für die Charakteriſtik der feinen Welt. Allein gerade dieſe Almanache, die das Bedürfniß einer oberflächlichen litterariſchen Unterhaltung tief in den Mittelſtand herab verbreiteten, ſind das ſchärfſte Widerſpiel ächter Volkslitteratur, und obgleich die Kupferſtiche meiſt das Beſte an den prunkenden Büchelchen waren, ſo fiel doch von ihrem ungeheuern Bilderreichthum kein befruchtender Keim in das verkommene Volkskalenderweſen. Als wir neuerdings unſere Volkskalender mit würdigeren Holzſchnitten auszuſchmücken begannen und auch die beſten Meiſter es nachgerade nicht mehr unter ihrer Würde hielten, für den Kalender zu zeichnen, da konnten die Künſtler von den nächſt vorhergegangenen Perioden nichts lernen. Sie mußten zu Studien aus den Werken Dürers und Holbeins, der alten Niederländer und der alten Italiener zurückgreifen, ja auf die koſtbaren Miniaturen des Mittelalters, wenn ſie recht volksthümlich ächte Figuren und Arabesken für den Kalender erfinden wollten. Denn mögen wir auch in der modernen Volkslitteratur noch ſo viel Verkehrtes begonnen haben, ſo ſind wir doch wenigſtens zu der goldenen Einſicht gekommen, daß für das Volk nur gerade das Beſte gut genug ſei. In dieſem Glauben allein werden wir's erringen, daß unſere Bildungslitteratur und Kunſt auch dem Volke wieder näher zu Herzen geht.

Vor Alters gab es unter dem gemeinen Mann häufig

kalenderfeste Leute wie bibelfeste. Denn der litterarische Inhalt des Kalenders, der jetzt ein zufälliger geworden, war früher ein nothwendiger; es gab zwar auch damals viele Kalender, aber nicht vielerlei wie heute; es existirte der einheitliche Begriff eines deutschen Volkskalenders, der jetzt ganz verloren ist. Der gemeine Mann konnte dem Kalenderschreiber genau nachrechnen, ob er Sitten und Bräuche, Aberglauben und Prophezeihungen richtig angegeben und angewandt, ja er wußte selber eigentlich das Meiste von vornherein auswendig, was er alljährlich im Kalender wieder las; den ganzen volksthümlichen Inhalt des Kalenders hatte er im Kopf wie die Bibel und wußte ihn auszulegen für seine persönlichen Verhältnisse: darum war er kalenderfest. Jetzt klagt man bereits, daß in unsern Volkskalendern alles mögliche Gemeinnützige abgehandelt sei, aber die gemeinnützige Belehrung über den Kalender selbst sei allezeit vergessen, während doch die Zeichen und Begriffe des Kalenders von den Wenigsten mehr verstanden würden! So erschien denn auch vor mehreren Jahren in Ulm ein Buch, betitelt „der wohlerfahrene Kalendermann," welches bereits einem Bedürfnisse abzuhelfen glaubt, indem es das Volk belehrt über den Kalender. Vor hundert Jahren wäre eine solche Belehrung sehr überflüssig gewesen. Bibel, Gesangbuch und Kalender waren damals wirklich die drei nothwendigen und ausschließlichen Hausbücher des gemeinen Mannes; der Kalender umfaßte alle weltliche Weisheit, wie Bibel und Gesangbuch alle geistliche. Aber diese weltliche Weisheit war nur der Spiegel von des Volkes eigenen Phantasiestücken und Ueberlieferungen. Jetzt ist der Kalender ein Werkzeug der Volks-

bildung geworden, die von außen ſich erſt einzuſchleichen trachtet bei dem Bauern und Kleinbürger. Darum iſt er nicht mehr das einheitliche, nothwendige und ausſchließliche Hausbuch. Dennoch könnte er wenigſtens den Charakter der inneren Nothwendigkeit wieder gewinnen, wenn er nämlich ausgehend von der Weisheit des Volkes ſelber und ſcheinbar nur als ein Herold deſſen eigenſter Gedanken, dennoch den Keim einer vertieften Geſittung in ſich zu bergen und ſo ein Lehrer des Volkes zu werden wüßte, indem er doch ſcheinbar nur ein Spiegelbild deſſelben wäre. Der Kalenderſchreiber aber, welcher dieſes Kunſtſtück verſtünde, ſoll ein rechter Hexenmeiſter genannt und nicht verbrannt werden.

Das landſchaftliche Auge.

1850.

In topographiſchen Büchern der Zopfzeit kann man leſen, daß Städte wie etwa Berlin, Leipzig, Augsburg, Darmſtadt, Mannheim in einer „gar feinen und luſtigen Gegend“ liegen, wo hingegen die maleriſch reichſten Partieen des Schwarzwaldes, des Harzes, des Thüringer Waldes als „gar betrübte,“ öde und einförmige oder mindeſtens „nicht ſonderlich angenehme“ Landſchaften geſchildert ſind. Das iſt keineswegs blos die Privatmeinung der einzelnen Topographen: es war die Anſicht des Zeitalters. Denn jedes Jahrhundert hat nicht nur ſeine eigene Weltanſchauung, ſondern auch ſeine eigene Landſchaftsanſchauung.

Zahlloſe Luſtſchlöſſer baute man vor hundert Jahren in kahle, langweilige Ebenen und glaubte ihnen dadurch die möglichſt ſchönſte Lage gegeben zu haben, während die alten Herrenſitze in den reizendſten Gebirgsgegenden, als zu wenig „pläſirlich“ gelegen, verwitterten und verfielen. Nicht nur prachtvolle Sommerreſidenzen und Prunkgärten legten damals die bayeriſchen Kurfürſten in die öden Wald- und Moorflächen von

Nymphenburg und Schleißheim an: Max Emanuel ließ sogar mitten in einem dieser Gärten, der die natürliche Wüste schon rings um seine Mauern hat, noch einmal eigens eine künstliche Wüste herstellen. Karl Theodor von der Pfalz baute zwei Stunden seitwärts von den herrlichen Heidelberger Gründen seinen Schwetzinger Garten mitten in das einförmigste Flachland hinein. Wenn nur eine Gegend recht eben und baumlos war, dann getraute man sich schon die ergötzlichste Landschaft aus ihr hervorzaubern.

Noch vor fünfzig Jahren hielt man den zwar keineswegs reizlosen, doch in seiner Fläche immerhin eintönigen oberen Rheingau für den wahren Paradiesgarten landschaftlicher Schönheit und schätzte die weitere Strecke des Rheinlaufes von Rüdesheim bis Coblenz mit ihrer reichen Pracht von Schluchten, Felsen, Burgen und Wäldern mehr nur um des Gegenspiels willen. Im obern Rheingau reihte man damals Villen an Villen, die jetzt großentheils verlassen stehen, während man an der früher vernachlässigten, von den Bergen eingeengten Strecke jetzt wiederum auf jede Felsspitze ein neues Lustschloß zu kleben oder wenigstens die dort hängenden Ruinen wieder wohnlich zu machen beginnt. Unsere Väter, die in dem oberen Rheingau den schönsten Winkel Deutschlands erblickt, schmückten ihre Zimmer mit den damals so beliebten Kupferstichen nach Claude Lorrain's verwandten weithin offenen, breiten, in Friede und Anmuth gesättigten Landschaften. Wir sind von diesem klassischen Landschaftsideal wieder zum romantischen zurückgekommen und die Dome des Hochgebirgs verdrängten die Laubtempel von Claude's Götterhainen mit dem endlosen sonnenglänzenden Meereshintergrund.

Im ſiebzehnten Jahrhundert galten noch die in engen, ſteilen Berggründen gelegenen Badeorte, deren viele jetzt ganz eingegangen ſind, mehrentheils für die beſuchteſten und ſchönſten; im achtzehnten Jahrhundert gab man den gegen die Ebene hin gelegenen den Vorzug; jetzt werden gerade die Badeorte im ſteilſten Gebirg, wie im Schwarzwald, in den böhmiſchen Bergen, in den Alpen, wegen ihrer Lage aufgeſucht. Der heſſenkaſſel'ſche Leibmedicus Welcker ſagt in ſeiner 1721 erſchienenen Beſchreibung des Schlangenbades, daſſelbe liege zwar in einer öden, wüſten und unfreundlichen Gegend, in welcher nichts als „Laub und Gras" wachſe, allein durch die kunſtreiche geradlinige und kreisförmige Anpflanzung mit der Scheere zugeſchnittener Bäume habe man dem Ort wenigſtens etwas maleriſche Raiſon beigebracht. Heutzutage hält man umgekehrt Schlangenbad für eines der ſchönſt gelegenen Bäder Deutſchlands, das „Oede" und das „Wüſte" nennen wir jetzt das Romantiſche und Maleriſche, und der Umſtand, daß an dieſem Orte nichts als „Gras und Laub" wächst, daß nämlich der duftige Wieſengrund vor der Thüre anhebt und das grüne Gezweig des Waldes überall zu den Fenſtern hereinlugt, lockt jetzt vielleicht eben ſo viele Gäſte dahin als die Kraft der Heilquelle.

Die mittelaltrigen Maler glaubten ihren Geſchichtsſtücken und Bruſtbildern keine ſchönern Hintergründe geben zu können, als indem ſie möglichſt abenteuerliche, zackige Berg- und Felsformen einſchoben, obgleich ſich das neben einem milden, ſtill verklärten Madonnenantlitz oder auch bei dem Conterfei irgend eines proſaiſch ehrwürdigen reichsſtädtiſchen Spießbürgerkopfes oft ſeltſam genug ausnimmt. Damals hielt man alſo die wild

zerrissene, kahle Gebirgsnatur für ein Urbild landschaftlicher Schönheit, während man einige Jahrhunderte später solche Formen viel zu ungehobelt und regellos fand, um sie überhaupt nur schön finden zu können. Selbst alte niederländische Historienmaler, die vielleicht nie in ihrem Leben dergleichen zerklüftete Felsblöcke gesehen, nahmen sie gern in ihre Hintergründe auf. Die schroffen Bergspitzen auf manchen Bildern Hemmling's und Van Eyck's sind auch nicht in der Gegend von Brügge gewachsen. Dieser Typus landschaftlicher Schönheit wurde also herkömmlich sogar da, wo er nicht einmal vaterländisch war. Auf einem niederdeutschen Bilde, welches die Legende von den eilftausend Jungfrauen darstellt, ist die Stadt Köln als mit zackigen Felsgruppen umgeben im Hintergrunde zu sehen. Das naturtreue Porträt der flachen Gegend hatte also dem Schönheitssinn des Malers nicht genügt, der doch wohl wußte, daß Köln nicht am Fuße der Alpen liegt. Dagegen würde ein Historienmaler der Zopfzeit, wenn er die wirklichen Alpen im Hintergrunde eines Geschichtsbildes zu malen gehabt hätte, dieselben möglichst abgerundet, geebnet und geglättet haben.

Ist es bloßer Zufall, daß in der ganzen großen Epoche der Landschaftsmalerei von Ruysdael bis gegen die neuere Zeit das Hochgebirg so gar selten zu bedeutsamen landschaftlichen Compositionen ausgebeutet wurde? Auch das landschaftliche Auge hatte sich damals von den Anschauungen des Mittelalters abgewandt und sättigte sich in den milderen Formen des Mittelgebirges und des Flachlandes. Selbst wo ein Everdingen die Felsschluchten und Wasserfälle Norwegens uns vorführt, mäßigt er die abenteuerlichen Formen und sucht die nordische Alpenwelt

dem deutſchen Mittelgebirgscharakter möglichſt zu nähern. Joſeph Koch, der Sohn des Tyroler Hochgebirgs, konnte trotzdem mit der Darſtellung der Alpenwelt nicht halb ſo gut fertig werden, wie mit den klaſſiſch maßvollen, dem landſchaftlichen Auge der Zeit weit näher liegenden Gegenden Italiens, und Ludwig Heß würde von dem Studium Claude Lorrain's und Pouſſin's ſchwerlich den Weg zu ſeiner eigenthümlichen Auffaſſung der ſchweizeriſchen Gebirge gefunden haben, wenn er nicht um Schlachtvieh für des Vaters Fleiſchbank einzuhandeln, zu den Sennen hätte ſteigen müſſen, wobei er in ſeinem Rechnungsbuche auf der einen Seite die eingekauften Ochſen verrechnete und auf der andern dieſelben ſkizzirte zuſammt den Matten und Bergen und Gletſchern. Zu derſelben Zeit, wo die romantiſche Schule bei den Hiſtorienmalern in München ſich Bahn zu brechen begann, war es auch, wo Joh. Jak. Dorner den „heroiſchen" Styl der Landſchaft, wie man es damals nannte, verließ und zum „romantiſchen" überging. Das heißt, Dorner und ſeine Genoſſen, die bis dahin die Formen Claude Lorrain's[1] als beſtes Vorbild nachgeahmt hatten, gingen jetzt in's bayeriſche Hochgebirg, entdeckten dieſe wilde, großartige Natur erſt wieder für das landſchaftliche Auge ihrer Zeit und führten ſo allmählig zu einem neuen Canon landſchaftlicher Schönheit, der ſich dem mittelalterlichen wieder in ähnlicher Weiſe näherte, wie überall die moderne Romantik zum Mittelalter zurückgriff.

[1] Claude Lorrain ſelbſt, welcher der Sage nach ja auch bei München Studien gemacht haben ſoll, war nicht in's Hochgebirg gegangen, ſondern, ganz dem landſchaftlichen Auge ſeiner Zeit gemäß, auf der Hochfläche geblieben.

Der Genfer Calame zeigt in seinen Alpenwildnissen so ganz und gar das landschaftliche Auge der Gegenwart, daß diese Bilder in keiner früheren Zeit gedacht werden können. In den grellen Gegensätzen mächtiger oft harter Formen und extremer Töne ersteht hier eine Gattun landschaftlicher Schönheit, die mit der plastischen Würde eines Poussin'schen Gebirgsprospektes wie mit dem stillen Frieden eines Ruysdael'schen Waldesdickichts gleich wenig gemein hat. Wie ganz anders als bei Calame wurde dieselbe schweizerische Natur von den zahlreichen Malern angeschaut, die zu Anfang dieses Jahrhunderts Alpenveduten malten! Sie suchten fast überall das Hochgebirg zum Mittelgebirg herabzudrücken und geben weit eher einen landschaftlichen Commentar zu Geßner's Idyllen als zu der Riesennatur der Alpen, wie wir sie jetzt fassen. Die Natur ist aber die gleiche geblieben, auch das äußere Auge der Menschen: aber ihr inneres Auge änderte sich.

Die älteren Meister nahmen den Standpunkt für den Aufbau eines Landschaftsbildes, wie heutzutage, gerne aus der Tiefe, wo sich alle Umrisse in den bestimmtesten Linien herausheben. Es war fast Regel, daß der Vordergrund scharf in's Profil gestellt war und oft so tief beschattet, daß er wie eine Silhouette gegen die ferneren Gründe abstach. Dagegen ist es eine Lieblingsgrille der ächten Zopfzeit, Landschaften und Städteprospekte aus der Vogelperspektive zu zeichnen, wo jede Erhebung des Bodens möglichst verflacht, jede klare Sonderung der einzelnen Gründe möglichst verwischt erscheint.

Als Goethe von Messina nach Neapel zurückschiffte, schrieb er beim Anblick der Scylla und Charybdis: „Man hat sich

bei Gelegenheit beider in der Natur so weit aus einander stehenden, von dem Dichter so nahe zusammengerückten Merkwürdigkeiten über die Fabelei der Poeten beschwert und nicht bedacht, daß die Einbildungskraft aller Menschen durchaus Gegenstände, wenn sie sich solche bedeutend vorstellen will, höher als breit imaginirt und dadurch dem Bilde mehr Charakter, Ernst und Würde verschafft. Tausendmal habe ich klagen hören, daß ein durch Erzählung gekannter Gegenstand in der Gegenwart nicht mehr befriedige; die Ursache hiervon ist immer dieselbe: Einbildung und Gegenwart verhalten sich wie Poesie und Prosa; jene wird die Gegenstände mächtig und steil denken, diese sich immer in die Fläche verbreiten. Landschaftsmaler des sechzehnten Jahrhunderts gegen die unsrigen gehalten geben das auffallendste Beispiel."

Aus dieser kleinen Bemerkung ließe sich eine Fülle der treffendsten Sätze entwickeln. Für uns nur das Eine: Um ihres ganzen phantastisch-romantischen Kunstideales willen mußten die mittelalterigen Maler ihre Landschaften steil, schroff, eng gepackt zur Höhe führen. Ihre landschaftlichen Hintergründe sind — in jenem Goethe'schen Sinne — mehr gedichtet als gemalt. Es ist nicht die porträtirte irdische, sondern eine gedachte heilige Landschaft, welche überall so alpenhaft vor ihrem Geiste stand. Sie übertrug sich dann aber auch auf das eigentliche Naturporträt und bestimmte das landschaftliche Auge der Zeit. Aus der biblischen Poesie der Hebräer hatte die christliche Welt (und nicht bloß die germanische) eine Begeisterung für das Naturschöne gewonnen, wie sie sich an der antiken Kunst nicht entzünden konnte. Mit

der tieferen chriſtlichen Erkenntniß Gottes kommt auch die tiefere poetiſche ſeiner ſchönen Erde; und erſt als man das Vergängliche dieſer ſchönen Erde auf's ſchmerzvollſte empfand, begann man ſie ſo ſehnſüchtig zu lieben. Es iſt darum eine durchſichtige, antirealiſtiſche Landſchaftsmalerei, wie des Pſalmiſten, bei jenen frommen Malern; ſie ſtrebt auch für den äußeren Sinn nach hohen Formen, nach oben und nach dem Einblick in eine ganze Welt, in einen Kosmos zuſammengedrängten Naturlebens, deſſen Urbild ſie bei allem kindlichen Naturalismus vielmehr in dem Paradies der Phantaſie als in der Wirklichkeit geſchaut. Die hohen, lichten Bergzacken, nur dem Auge, nicht dem Fuße erreichbar, gehören ja an ſich ſchon halb dem Himmel an. In's Breite dagegen ſtreben die rein von der irdiſchen Schönheit ausgehenden Landſchaften des ſiebzehnten Jahrhunderts, wie ja auch alle Landſchaft in Wirklichkeit breit und langgeſtreckt vor uns liegt. Das klaſſiſche Alterthum hatte ſo wenig als die ihm nacheifernde Zeit der Renaiſſance und des Rococo ein ausgebildetes Auge für die Alpenſchönheit. Humboldt erwähnt, daß kein einziger römiſcher Autor der Alpen anders als etwa mit Klagen über ihre Unwegſamkeit u. dgl. malend gedenke, und daß Julius Cäſar die Mußeſtunden einer Alpenreiſe benutzt habe, um eine — grammatiſche Schrift de analogia anzufertigen.

Auf Bibelvignetten aus dem achtzehnten Jahrhundert iſt das Paradies, alſo das Urbild jungfräulicher Naturherrlichkeit, als die langweilige Ebene eines völlig hügelloſen Gartens dargeſtellt, in welchem der liebe Gott ſeine eigene Arbeit bereits corrigirt und mit der Scheere eines franzöſiſchen Gärtners aus

den Baumgruppen geradlinige Alleen, Pyramiden u. dgl. herausgeschnitzelt hat. Dagegen ist auf älteren Holzschnitten das Paradies wohl als eine wirkliche hoch anstrebende Wüstenei gegeben, wo dem Adam überhangende Felsblöcke in den Weg treten, die mit dem Begriff des mühe- und gefahrlosen Naturlebens gar seltsam contrastiren. Unsere Väter sahen in einer lieblichen, reich angebauten Gegend noch häufig ein Bild des Paradieses, während wir viel eher mit jenen mittelalterigen Meistern in einer Urwildniß ausrufen möchten:

„Die unvergleichlich hohen Werke
Sind herrlich wie am ersten Tag."

Bei den landschaftlichen Episoden in mittelaltrigen Bildern findet man fast nie den Wald gemalt. Sollte dies, sollten die blos dünn, gleichsam mit gezählten Blättern belaubten Bäume der alten Italiener lediglich aus mangelhafter Technik so geworden sein? Das damalige Geschlecht hatte doch noch ein ganz anderes Urbild von der ungefälschten und unverkümmerten Herrlichkeit des Waldes als wir, für die fast nur noch ein nach Maß und Elle abgegrenzter, vom Beil verwüsteter forstculturlicher Wald besteht. Die dichterische Schönheit des Waldes haben die mittelalterigen Dichter tief genug empfunden; aber ein landschaftliches Auge für denselben gewannen die Menschen erst, als sie aus dem Walde herausgekommen, als sie ihm fremder geworden waren und er selber zu verschwinden begann. So weiß der Bauer im Volksliede manchen zarten Reiz der Naturschönheit dichterisch zu enthüllen; für die malerische Schönheit der Landschaft dagegen hat er höchst selten einen Blick. Es

geht ihm hier noch wie weiland dem Paſtor Schmidt von Werneuchen, der den Berlinern den Blick auf ein Gerſtenfeld als ein „Wunder der Ausſicht“ in Hexametern beſungen hat. Als der Wald noch die Regel und das Feld die Ausnahme in Deutſchland bildete, galten unſtreitig die Rodungen, die Oaſen des geklärten Landes, das Lichte, Freie für das landſchaftlich Anziehendſte, während uns, die wir zu viel des Lichten erhalten haben, jetzt wieder die Oaſe des Waldesdunkels verlockender erſcheint.

Nur wer dies erwägt, der begreift, wie z. B. der Palaſt Karls des Großen zu Ingelheim als ein wahres Luſtſchloß auf einem für die damalige Zeit überaus reizenden und maleriſchen Punkte gelegen gelten mußte. Mit modernem Auge betrachtet, ſind dieſe Flächen des linken Rheinufers mit ihren Feldern, Weingärten, Sandböden und krüppelhaften Tannenwäldchen höchſt langweilig, und man ſieht nicht ein, wie ein Kaiſer gerade Ingelheim zu ſeinem Luſtſitz erküren konnte, wo er nur den Fluß zu überſchreiten oder wenige Stunden ſtromab zu gehen brauchte, um in einer Gegend von unverwüſtlicher Naturſchönheit ſeinen Palaſt zu bauen. Stellt man ſich aber auf die Mauertrümmer des Kaiſerhauſes und blickt hinaus in die breiten Ebenen des Rheinthales, die damals ſchon geklärtes Land waren, während die jetzt ſo eintönigen Höhenzüge des linken Ufers noch der Wald deckte, dann mag man wohl die Augenweide des Kaiſers ermeſſen, deſſen Schloß am Ausgange des Waldes, gleichſam an der Gränzmark der Nacht und der alten Barbarei in's Lichte hineinſchaute, während ſich das weite Culturland des Rheingau's, aus deſſen jungfräulichem Boden

eben die ersten Reben zu sprossen begannen, vor den Fenstern lagerte, mit den neuen Siedelungen und Straßen geschmückt, gewiß für das Auge jener Zeit ein königlicher Anblick. Es war gleichsam der ganze weltgeschichtliche Beruf nicht blos des Kaisers, sondern des gesammten Zeitalters versinnbildet, nämlich der Beruf zu roden, zu klären, Licht zu machen. Und so mag dasselbe Landschaftsbild vor tausend Jahren den Leuten imposant und kaiserlich erschienen sein, das uns jetzt, wenn nicht alltäglich, doch höchstens idyllisch vorkommt.

Eben wegen dieses wechselnden landschaftlichen Auges, das ein Auge der weltgeschichtlichen Geschlechterreihen ist, gehört die Landschaftsmalerei, die uns die sicherste Kunde von diesem Wechsel des Blickes gibt, nicht blos dem Aesthetiker: der Culturhistoriker hat auch seine Studien an diesen subjectivsten aller bildlichen Darstellungen zu machen.

Bekanntlich ist auch die schönste Gegend an sich noch kein wirkliches Kunstwerk. Nur der Mensch schafft künstlerisch, nicht die Natur. Eine Landschaft, wie sie sich draußen unserm Blicke zeigt, ist nicht schön an sich, sie hat nur möglicherweise die Fähigkeit in dem Auge des Beschauers zur Schönheit vergeistigt und geläutert zu werden. Sie ist nur insofern ein Kunstwerk, als die Natur den rohen Stoff zu einem solchen gegeben, während jeder einzelne Betrachter denselben erst in dem Spiegel seines Auges kunstmäßig gestaltet und beseelt. Die Natur wird nur schön durch einen Selbstbetrug des Beschauers. Darum lacht der Bauer den Städter aus, der sich solchergestalt selbstbetrügt, der über die Schönheiten einer Gegend schwärmt, die jenen ganz nüchtern lassen. Denn wer nicht selbst bereits

ein Stück von einem Künſtler iſt, wer nicht im Kopfe ſelber ſchöne Landſchaften malen kann, der wird draußen nie welche ſehen. Die ſchöne Natur, dieſes ſubjectivſte aller Kunſtwerke, welches anſtatt auf Holz oder Leinwand auf die Netzhaut des Auges gemalt iſt, wird jedesmal ein anderes mit dem geiſtigen Standpunkt des Sehenden. Und wie bei Einzelnen, ſo alſo auch bei ganzen Generationen. Die Erfaſſung des Kunſtſchönen iſt nicht halb ſo abhängig von den großen culturgeſchichtlichen Vorausſetzungen wie des Naturſchönen. Mit jedem großen Umſchwung der Geſittung erzeugt ſich auch ein neuer „Blick“ für eine andere Art landſchaftlicher Schönheit.

Dieß greift ſo tief, daß man ſich wohl gar der Täuſchung hingeben könnte, verſchiedene Zeiten hätten nicht nur mit unterſchiedlichem Geiſtesauge, ſondern auch mit anderer Sehkraft die Naturſchönheit angeſchaut. Die meiſten alten Meiſter haben ihre Landſchaften gemalt mit dem Blicke eines Fernſichtigen; wir glauben in der Regel weit größere Naturwahrheit zu erreichen, wenn wir ſie gleichſam aus dem Blicke eines Kurzſichtigen heraus malen. Ein fernſichtiger Maler wird in der Regel geneigter ſein, da eine plaſtiſche Landſchaft zu malen, wo ein Kurzſichtiger ſich ein Stimmungsbild herausſchaut. Schon die Bäume der alten Italiener, an denen die Blätter gezählt ſind, mögen dieſen Vergleich erläutern. Die landſchaftliche Scenerie Van Eyck's und ſeiner Schüler iſt nicht ſelten gemalt, als ob der Künſtler die Hintergründe durch ein Perſpektiv und den Vordergrund unter einem Vergrößerungsglas betrachtet hätte. Johann Breughel malt ſeine lieblichen kleinen Landſchaften noch mit einer ſo detaillirten Beſtimmtheit der Umriſſe,

namentlich des Baumſchlags, er zeichnet das Gewimmel ſeiner kleinen Figuren mit ſo ſcharfen Linien hinein, daß uns das Ganze viel mehr wie in dem Auge eines Adlers als eines Menſchen angeſchaut erſcheint. Dagegen vermiſſen wir das Einheitliche und Unterſcheidende der Geſammtſtimmung, das Zuſammenfaſſen großer Gruppen, den Blick für die „Landſchaft" als organiſche Totalität. Erſt Claude Lorrain und Ruysdael werden hiefür epochemachend; ſie ſind auch in dieſem Sinne die Ahnherrn der modernen Landſchaftsmalerei: wo die Alten noch die Blätter, Blumen und Gräſer gezählt und mühſelig nachgebildet haben, da haben wir jetzt breite, allgemeine, bis auf einen gewiſſen Grad conventionelle Formen des Baumſchlages, der Wieſengründe ꝛc. angenommen. Dieſe ſind im Einzelnen viel weniger naturgetreu als die miniaturartigen Nachbildungen des Details, im Ganzen haben ſie aber doch wiederum eine tiefere Naturwahrheit und Kunſtwahrheit. Sehen wir doch gegenwärtig mitunter Künſtler, die faſt ihre ganze Lebensaufgabe darein ſetzen, Landſchaften zu malen, die faſt gar keine plaſtiſch beſtimmten Formen mehr haben, reine Stimmungsbilder, wie wenn etwa Zwengauer nicht müde wird, kahle Moorgründe darzuſtellen, etwas Waſſer im Vordergrund, eine geſtaltloſe Fläche Landes in der Mitte, die Feuergluth des Abendroths darüber, die mit einem gewaltigen Stück immer dunkeler werdender Luft den größten Theil des ganzen Bildes ausfüllt. Es werden uns da gleichſam Feuer, Waſſer, Luft und Erde, die vier Elemente als ſolche, am Dachauer Mooſe vordemonſtrirt und zu einem landſchaftlichen Accord verbunden. Für ſolche reine Stimmungsbilder hatten die alten Meiſter entſchieden

gar kein Auge. Erstünde ein Maler des fünfzehnten oder sechzehnten Jahrhunderts aus seinem Grabe und schaute selbst unsere besten Landschaftsgemälde, so würde er sicherlich wenig Freude daran haben; er würde sie für eine Kleckserei halten, ausgeführt nach dem Recept, nach welchem man den schönsten Baumschlag erhalten soll, wenn man einen in grüne Farbe getauchten Schwamm wider die Wand wirft.

Es ist auch nicht blos das landschaftliche Auge, welches solchergestalt in den letzten drei Jahrhunderten von dem Blick für's Einzelne zu dem Blick für's Ganze fortgeschritten ist. Bei den Historienmalern finden wir dieselbe Erscheinung, bei den Dichtern, den Musikern, den Gelehrten nicht minder. Eine Bach'sche Suite ist ganz ähnlich wie eine Breughel'sche Landschaft gleichsam unter dem Mikroscop gearbeitet, und man findet jetzt leichter hundert Geschichtsphilosophen, die sich die Geschichte „als Kunstwerk" im Großen und Ganzen vortrefflich zu construiren verstehen, denn einen einzigen Chronisten, der sich mit dem todten, blätterzählenden Fleiß vergangener Jahrhunderte in unendliches Einzelwerk verlöre. Nicht blos Landschaften, die ganze Welt schauen wir mehr auf die Gesammtharmonie als auf das Auseinandergehen der Einzelfiguren an.

Für die Erkenntniß des landschaftlichen Auges einer Zeit sind oft die wirklich künstlerischen Darstellungen viel weniger richtig als die fabrikmäßigen Modestücke des künstlerischen Handwerks; denn sie lassen am meisten auf das Auge des ganzen Publikums schließen. Daher ist uns z. B. jene Passion für nach einem bestimmten Leisten handwerksmäßig gefertigte Rheinlandschaften, Schweizerbilder, italienische Vedutten u. s. w., wie

sie periodisch hervorbricht und wieder verschwindet, hier wichtiger als die Auffassung so manches genialen Chorführers der landschaftlichen Kunst, welche vielleicht für die Zukunft, selten aber für die Gegenwart den Ton angibt. Es existirt eine eigene Anleitung, Rheinlandschaften zu machen und dieselben untrüglich in dem ächten Rheincolorit zu färben, die neben den Anleitungen, besten Essig, bestes Siegellack u. dgl. zu bereiten vor etwa fünfundzwanzig Jahren — ich weiß nicht, ob etwa auch gleich jenen als Geheimrecept versiegelt — im Buchhandel versandt worden ist. Unter dem ächten Rheincolorit war darin der weiland beliebte sentimentale, neblig verschwommene Ton bei möglichst matten Halbtinten gemeint, und daß man ein solches Büchlein schreiben und mit Vortheil verkaufen konnte, gibt eben lehrreiche Winke für das damalige landschaftliche Auge der großen Menge, und der Ton jenes untrüglichen Rheincolorits ist in seiner Art auch ein Farbenton der Zeit. So ließe sich jetzt, wo man Alpenlandschaften selbst auf rohe Geschiebsteine aus den Alpenflüssen (zu Briefbeschwerern) malt, sehr bequem ein Recept für das ächte Hochgebirgscolorit schreiben. Von einem fast mit reinem Berlinerblau gemalten Himmel müssen sich möglichst schroffe Bergspitzen im dichsten Venetianerweiß abheben, gegen diese contrastirt dann wieder ein Mittelgrund, halb aus schwarzgrünen Föhrengruppen, halb aus einem recht giftig gelbgrünen Wiesenplan zusammengesetzt; die Felsen des Vordergrundes endlich müssen in jenen grellen Ockertönen gehalten sein, wie sie direct aus der Farbenblase herauslaufen. Solche Fabrikwaare ist für den Culturhistoriker eine eben so nothwendige Ergänzung zu Zimmermann und Schirmer und Calame, wie jenes „ächte

Rheincolorit" zu Koch und Reinhard, zu Schütz und Reinermann.

Verweilen wir noch einen Augenblick bei den Rheingegenden, die faſt zwei Jahrhunderte lang der gangbarſte landſchaftliche Modeartikel in Deutſchland waren. Bereits im ſiebzehnten Jahrhundert bildete es eine Art Induſtriezweig, ſogenannte „Rheinſtröme" handwerksmäßig zu verfertigen. Wie wir jetzt Rheingegenden auf Tellern, Taſſen, Blechwaaren und Taſchentüchern anbringen, ſo wurden damals ſpaniſche Wände, Kamine, Fenſterniſchen, ſelbſt Thürgewandungen, namentlich aber die Flächen über den Thüren (wenn auch im Frescoſtyle des Weißbinders) mit „Rheinſtrömen" geſchmückt. Aber dieſe Rheinſtröme ſind himmelweit verſchieden von dem, was jetzt unſere Rheinanſichtfabrikanten liefern. Ein ganz anderes Auge ſteckt in beiden. Sie haben höchſtens das Waſſer gemein. Bei den alten „Rheinſtrömen" ſind meiſt gerundete Bergformen, wo wir jetzt das Eckige der wirklichen Rheinberge wo möglich noch eckiger machen; die Burgen ſind, als zu barbariſchen Geſchmackes, oft weggelaſſen oder in eine Art römiſcher Ruinen umgewandelt; die Porträtirung iſt ſo frei, daß ſie aufhört, Porträt zu ſein, und doch glaubte man das eigentliche Motiv der rheiniſchen Natur nur um ſo mehr feſtgehalten zu haben. Das bunteſte Treiben von Menſchen und Thieren, Schiffen, Flößen und allerlei Landfuhrwerk bildete die Hauptzierde; es mußte ameiſenartig wimmeln auf einem ſolchen Rheinſtrom, wenn er recht ſchön ſein ſollte. Schon in Saftleewen's Rheinſtrömen wird uns dieſe Liebhaberei anſchaulich. Obgleich dort noch ein ſehr feines Auge für die Bergformen und den architektoniſchen Schmuck

der Gegend ſich bekundet, ſo zeigt doch das eintönige, unnatürlich weiche und duftige Colorit das Streben, die Gegenſätze der Formen wieder zu ſänftigen und auszugleichen, während das Leben erſt durch die maßlos reiche Staffage, die jeden Fels, jedes Thal und beſonders den ganzen Fluß von Menſchen wimmeln läßt, in die Landſchaft gebracht werden ſoll. Das ſind recht eigentlich Culturlandſchaften, die uns in der Spur der menſchlichen Arbeit den ſchönſten Reiz der Gegend erſchauen laſſen, wie ſich dann die ganze Zeit, da ſie gemalt wurden, aus den Verwüſtungen des dreißigjährigen Krieges hinausſehnte nach jenem Gewimmel der Arbeit und des feſtlichen Vergnügens, das ſich aber weit weniger auf dem wirklichen Rhein als auf den gemalten „Rheinſtrömen" des ſiebzehnten Jahrhunderts bereits wieder finden mochte. Einen noch deutlicheren Begriff als Saftleewen gibt uns Johannes Griffier von den Musterbildern der handwerklichen alten Rheinſtröme. Griffier malt aus ſeiner Phantaſie heraus ein idylliſches Flußthal, geſchmückt mit römiſchen Ruinen, wie ſie niemals am Rhein ſtanden, belebt von allerlei vergnüglichen Menſchen, wie ſie damals ſchwerlich ſo ſchaarenweiſe in unſern verödeten Gauen zu finden waren. Das heißt dann ein „Rheinſtrom." Griffier glaubte aber gewiß die ganz reale rheiniſche Natur erſchaut zu haben; er klügelte ſich ſeine Bilder nicht in der Stube aus, ſondern auf dem Kahn malte er ſeine Phantaſieſtücke friſchweg nach der Natur. Er hat auch die reale rheiniſche Natur erſchaut, aber er erſchaute ſie mit dem idealiſtiſchen Auge des ſiebzehnten Jahrhunderts.

Hält man derlei Werke zuſammen mit den ſpäteren Arbeit-

eines Schütz oder Reinermann, die den gleichen Gegenstand behandeln, und vergleicht beides wiederum mit unsern modernen Rheinlandschaften, dann begreift man oft kaum, wie in diesen unendlich verschiedenartigen Auffassungen auch nur derselbe Naturcharakter, geschweige denn das nämliche Porträt wiedergegeben sein soll. Während wir z. B. bei Saftleewen die Rheingegenden immer wie in einen zarten Duft gehüllt schauen, rühmte man es vor siebenzig Jahren umgekehrt von dem älteren Schütz, daß er seinen Rhein- und Mainbildern immer die reinste Luft gebe und nie eine Spur von Dunst in der Atmosphäre zeige! Gegen beides halte man nun wieder die Rheinvedutten in der modernen Stahlstichmanier mit den schweren tropischen Gewitterhimmeln, den schwarzen Wolkenschichten, zwischen denen dicke, grelle Lichtströme durchbrechen und ähnlichen gewaltsamen Beleuchtungseffekten! Man könnte meinen, Sonne, Luft und Wolken, Wasser und Berge und Bäume und Felsen seien mit den Jahrhunderten anders geartet, die Natur selber habe sich umstylisirt, wenn wir nicht zu genau wüßten, daß nur das Auge des Menschen inzwischen anders geartet ist, daß jede Generation in einem andern Style sieht.

Die Meister des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts schauten die Landschaft noch unvergleichlich objectiver an wie wir. Wo heller Frühling oder Sommer ist, wo alle Bäume grünen und alle Blumen blühen, der Himmel wolkenlos im tiefsten Blau erglänzt, das volle, freudige Mittagssonnenlicht alle Formen in leuchtender Klarheit von einander abhebt: da ist ihnen die ächte landschaftliche Schönheit. Es war nicht

mangelnde Technik, daß jene Leute keine falben Herbſtbilder, keine Donnerwetter- und Regenlandſchaften, gleich uns, malten. Sie waren in anderen ſchwierigeren Stücken techniſch ſo weit, daß ſie gewiß auch einen grauen Himmel ſtatt eines blauen und rothgelbe Bäume ſtatt grüner herausgebracht hätten, wenn es ihnen ernſtlich darum zu thun geweſen wäre. Aber mit ihren viel helleren Augen ſahen ſie die Landſchaft viel heller als wir, und darum mußten ſie nothwendig dieſelbe auch alſo malen. Wer mittelalterliche Lyrik, wo der gleiche ſonnige Frühlingston über allen Verſen ſchillert, moderner Lyrik gegenüberhält, der wird dieſer Nothwendigkeit noch tiefer inne werden.

Uns iſt es eben ſo nothwendig, den Spiegel unſerer eigenen leidenſchaftlichen Erregtheit in dem Pathos der ſtürmenden, trauernden, herbſtlich abſterbenden, verödeten, verwilderten landſchaftlichen Natur zu ſuchen, wie jene Männer ihr beruhigtes Weſen in der Mittagsklarheit des friedlichſten Frühlingstages wiederfanden. Sie malten alſo eigentlich Stimmungsbilder ſo gut wie wir. Nur daß ſie gleichſam die allgemeinſte Grundſtimmung der Naturſchönheit feſtzuhalten ſuchten, indeß wir nach den individuellſten, wandelbarſten Stimmungen haſchen. Sieht man doch gegenwärtig bereits landſchaftliche Theatercouliſſen, die als ſentimentale Stimmungsbilder gemalt ſind, Bäume als Vordergrundsverſetzſtücke, auf deren verwaſchenem braungrünem Laub ein elegiſcher ſpätherbſtlicher Ton ruht und die dann allabendlich zu jeder Converſationsſcene, zu jeder leichtfertigen Luſtſpielſituation wieder hervorgeſchoben werden, eine Satyre auf das innere Auge unſerer Zeit. Ja man kann in einer deutſchen Kunſthauptſtadt Schilder von Wurſtmachern

ſehen, auf denen Würſte, Schinken, geſalzene Schweinsrippen und Schwartenmagen in glänzender Technik appetitlich gemalt ſind und zwar auch als „Stimmungsbild," indem ſich jener weiche melancholiſche Duft, mit dem unſere Landſchaftsmaler ſo gern kokettiren, auch über dieſe Würſte und Schinken lagert, daß es faſt ausſieht, als ſeien ſie alle ſchimmelig geworden. Das iſt auch noch etwas vom landſchaftlichen Auge unſerer Zeit.

Der Wechſel des durch große Meiſter conventionell gewordenen Styls, die Ausartungen und Fortſchritte der Technik u. ſ. w. ſpielen bei allen dieſen Dingen allerdings eine große Rolle mit und neben dem wechſelnden Blick. Allein wie weſentlich es doch auch immer auf den letzteren ankommt, das mag man da recht deutlich merken, wo es ſich um Architekturlandſchaften, überhaupt um die Porträtirung alter Werke der Bildnerei und Baukunſt handelt, die man in verſchiedenen Zeiten gar verſchiedenartig angeſehen und alſo auch dargeſtellt hat, während doch die Originale wahrlich durch alle Jahrhunderte dieſelben geblieben ſind.

Die reinſte gothiſche Architektur, in der Zopfzeit porträtirt, ſieht faſt immer zopfig aus. Der in organiſcher Nothwendigkeit durchgeführte Blätter- und Rankenſchmuck wird, ohne daß es der Zeichner merkt, zum willkürlich geſchweiften Rococoſchnörkel, die zur Höhe aufſtrebenden Proportionen dehnen ſich in die Breite, ſo daß man meinen ſollte, auch das Augenmaß wechſele. An dem Gebäude ſelber aber iſt ſeit ſeiner Erbauung vielleicht kein Stein verrückt worden; der Zopf war gewiß nicht in das Original gefahren, er ſteckte nur im Auge des Copiſten. Am auffallendſten mag man dieß ſehen an den Städte- und

Architektur-Proſpekten, wie ſie im Holzſchnitt den zahlreichen topographiſchen Werken des ſechzehnten und ſiebzehnten Jahrhunderts beigegeben ſind. Faſt jeder mittelalterliche Thurm trägt hier das Gepräge der Renaiſſance, jeder Spitzbogen wird möglichſt zum Rundbogen zuſammengedrückt, ſo feſt ſaßen dieſe neuen Formen damals den Leuten in Auge und Hand. Man hatte auch in dieſem äußeren Sinn kein Organ mehr für die alten Linien. Peter Neefs, der berühmte Architekturmaler dieſer Zeit, ſtand freilich auf ſolcher Höhe der Kunſt und Technik, daß er die Perſpektiven ſeiner gothiſchen Kirchen vollkommen correct wiedergibt; er hatte ſich in dieſem Stück die Objektivität des künſtleriſchen Blickes gerettet, die in den vorgedachten handwerksmäßigen Arbeiten durchaus fehlt: dennoch verläugnet er auch hierin nicht ganz das Kind ſeiner Zeit. Er malt z. B. ſeine Innenräume gothiſcher Dome faſt immer auf breite Tafeln von geringer Höhe, wodurch die Spitzbogen und Gewölbſtrukturen des Vordergrundes oben abgeſchnitten werden. Trotz der mathematiſch genauen Zeichnung bekundet alſo doch die Geſammtanlage des Bildes, daß die Zeit Peter Neefs kein rechtes Auge mehr für das Princip, den Geiſt der Gothik hatte, ſonſt würde der Meiſter nicht gerade die entſcheidenden Schlußformen der Pfeiler und Wölbungen durch die willkürliche Horizontallinie des Rahmens weggeſchnitten haben. So malt Neefs in der That ſtrenge Gothik, aber doch ſehen wir ſeinen Bildern das ſiebzehnte Jahrhundert an, welches die mittelalterlichen Formen, wenn's hoch kam, mit dem äußeren, nicht aber mit dem inneren Auge richtig zu ſchauen vermochte.

Die antike Statue quillt in allen Umriſſen auf unter dem

Bleistift des Zeichners aus dieser Zeit, jeder Muskel wird breiter, voller, üppiger, obgleich der Zeichner sicherlich glaubte, er habe ihn mathematisch genau wiedergegeben. Die griechische Göttin sieht gar nicht mehr so spröde drein, sie ist kokett geworden; die Jungfrau wird zum Weibe, weil dem Zeitalter das jungfräuliche Auge fehlte, weil sie die vollbusigen Rubens'schen Frauengestalten und Buonarotti's aufquellendes Muskelspiel überall nicht blos in das schaffende, sondern auch in das empfangende innere Gesicht vorschoben. Mignon malte damals die Blumen am liebsten auf der Stufe ihrer voll entfalteten Pracht, die Früchte in ihrer zum Platzen saftigen Reife; er verschmähte die geschlossene Knospe. Es ist das mehr als eine bloße Liebhaberei dieses einzelnen Meisters: es ist ein Wahrzeichen für das Auge des ganzen Geschlechts, welches stumpf war für die Schönheit der Knospe, nicht blos im Blumenstück, sondern in allen Stoffen der bildenden Kunst.

Dieses Wechselspiel des „Blickes" findet überall statt, wo das Schöne angeschaut wird, am meisten aber bei dem Naturschönen, weil dieses als solches im Blicke erst erzeugt werden muß. Stätiger bleibt schon das Auge für das Kunstschöne.

In der Jugend hat man ein ganz anderes landschaftliches Auge als im Alter. Darum fühlen wir uns oft sehr enttäuscht, wenn wir nach Jahr und Tag eine bekannte Gegend wiedersehen. Es gibt kein undankbareres Geschäft, als einen Andern von landschaftlichen Schönheiten überzeugen zu wollen; man bemüht sich dann gleichsam, ihm sein eigenes Auge einzuimpfen, was selten gelingt. Dies ist dann weiter die Aufgabe des Landschaftsmalers, sein landschaftliches Auge dergestalt Jedem,

der ſein Gemälde beſchaut, einzuimpfen, daß derſelbe die nämlichen Schönheiten aus der Landſchaft herausſieht, welche das Auge des Künſtlers hineingeſehen hat. Man muß ihm, wo er das erreicht, wenigſtens zugeſtehen, daß er klar, logiſch und im Bewußtſein ſeiner Effekte gearbeitet habe.

Das landſchaftliche Auge iſt niemals ein abſolutes, und wenn von zehn Menſchengeſchlechtern jedes den Urkanon landſchaftlicher Schönheit in etwas anderem findet, dann hat doch keines durchaus recht oder unrecht. Dieſe Unſicherheit des landſchaftlichen Auges könnte einen Maler verrückt machen, der dann doch einmal definitiv wiſſen möchte, ob nicht etwa das folgende Jahrhundert mit eben ſolchem Fug ſein Ideal der Naturſchönheit belächeln wird, wie wir die landſchaftlichen Neigungen des vorigen und vorvorigen Jahrhunderts belächeln. Er könnte dann im Rückblick auf die ungeheuern Schwankungen im Begriff des Naturſchönen ſo irr an ſeinen Augen werden, daß er zuletzt keine Garantie mehr hätte, ob der Berg, den er als rundförmige Kuppe zeichnet, nicht vielleicht in Wirklichkeit ſpitzig und zackig iſt, während der rundliche Linienſchwung nur wie bei jenen Zopfmalern überall ſein Auge gefangen hielte. Wenn aber das landſchaftliche Auge nur, wie die Juriſten ſagen, bona fide ſieht, dann hat es auch für ſeine Zeit richtig geſehen. Ob uns nun unſere Enkel darüber auslachen werden, daß wir ſo und nicht anders geſehen, das können wir getroſt auf ſich beruhen laſſen; denn keine Gegenwart hat überhaupt irgend eine Gewähr dafür, daß ſie nicht von der nächſten Zukunft ausgelacht wird.

Das muſikaliſche Ohr.

1852.

Die norddeutſche Stimmung unterſcheidet ſich im Allgemeinen von der ſüddeutſchen — ich meine die Orcheſterſtimmung.

Die Wiener Stimmung iſt die höchſte in Deutſchland. Noch höher aber geht man in Petersburg; der Ton, aus welchem man an der Newa ſpielt, iſt der höchſte in ganz Europa. Die Klimax des europäiſchen Kammertons läßt ſich in ihren drei Hauptſtufen gegenwärtig nach der Orcheſterſtimmung folgender drei Hauptſtädte darſtellen, und zwar vom tiefſten Tone zum höchſten aufſteigend: Paris, Wien, Petersburg. Einen deutſchen Kammerton gibt es nicht, wohl aber Dutzende verſchiedener deutſcher Kammertöne, einen Wiener, Berliner, Dresdener, Frankfurter ꝛc., ſo daß bei ſolchem Partikularismus ſelbſt jene oben angedeutete Zweitheiligkeit der nord- und ſüddeutſchen Stimmung nur als eine ganz allgemein zu faſſende Hypotheſe erſcheint. Dagegen nimmt man ganz unverfänglich Pariſer Ton und franzöſiſchen Ton für gleichbedeutend. [1]

[1] Frankreich centraliſirt auch hier, und man beruft gegenwärtig ein Tridentinum nach Paris, zur Wiederherſtellung der Katholicität in der europäiſchen Orcheſterſtimmung.

Andererſeits hat auch Italien keine einheitliche Stimmung. Schon vor hundert Jahren unterſchied man dort, vom tiefern zum höhern aufſteigend: römiſchen, venezianiſchen und lombardiſchen Ton. In Rom dürfte man alſo ungefähr aus dem Pariſer Ton ſpielen, in Oberitalien aus dem Wiener und Petersburger. Ich ſchreibe keine politiſchen Metaphern, ſondern trockene muſikaliſche Wahrheit.

Sollte aber dieſe Varietät der muſikaliſchen Stimmung, die ihre hiſtoriſchen Wurzeln weit hinauf treibt, etwas ganz Willkürliches und Zufälliges ſein? Schon der deutſche Sprachgebrauch legt in das Wort „Stimmung" einen bedeutungsvollen Doppelſinn. Die gegebene Baſis, auf welcher ſich die Akkorde der Muſik, andererſeits die Akkorde des Gemüthslebens aufbauen, ſtempelt er mit dem gleichen Namen.

Es iſt eine der reizendſten aber auch ſchwierigſten Aufgaben der Culturgeſchichte, die gleichſam perſönliche Empfindungsweiſe, welche jedes Zeitalter beſonders kennzeichnet, den Ton, auf welchen daſſelbe geſtimmt iſt, zu belauſchen, im Unterſchied von der Erkenntniß ſeiner ausgeſprochenen Thaten und Gedanken.

Dieſe Aufgabe würde unlösbar ſein, wenn nicht die Kunſtgeſchichte einen Schlüſſel dazu gäbe. Ich zeigte aber ſchon im Vorhergehenden bei dem „landſchaftlichen Auge," daß hierbei weit weniger die hiſtoriſche Würdigung der Kunſtwerke als ſolcher in Betracht kommt, wie die Erforſchung der beſonderen Weiſe, in welcher ein Geſchlecht das Schöne aufgenommen und genoſſen hat. Und zwar läßt ſich dies wieder beſſer bei der flüſſigſten, ſubjektivſten Gattung des Schönen, bei dem Naturſchönen erkennen, als bei dem objektiveren Kunſtſchönen.

Der Naturschönheit aber steht in der Kunst die musikalische am nächsten, als die hier wiederum subjektivste, in ihrem Ausdruck allgemeinste, in ihren Formen wandelbarste. Die culturgeschichtlich so wichtige Erscheinung, daß jedes Zeitalter mit anderm Auge sieht, mit anderm Ohr hört, läßt sich darum nirgends schärfer beobachten, als bei der jeweiligen Auffassung der Naturschönheit und der Grundformen musikalischer Darstellung. Ich spreche also von diesen Grundformen, nicht von den musikalischen Kunstwerken, denn an dem, was man vergleichungsweise die musikalische Naturschönheit nennen könnte, an den Urformen des hohen oder tiefen Tones, der Klangfarbe, des Zeitmaßes, des Rhythmik ꝛc., erprobt sich am reinsten die unbewußte Umwandlung des musikalischen Ohres im Gegensatz zu der bewußtern Weiterbildung des künstlerischen Geschmacks.

Vergleichen wir die Orchesterstimmung des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts. In dem Maße, als die europäische Menschheit leidenschaftlicher, bewegter im öffentlichen und Privatleben wurde, als sich unsere geistige Stimmung erhöhte, hat sich auch unsere Orchesterstimmung höher hinaufgeschraubt. Euler berechnete 1739 die Schwingungen des großen (achtfüßigen) C auf 118 in der Sekunde. Marpurg gibt 1776 für denselben Ton bereits 125 Schwingungen an. Chladni bestimmte dessen Schwingungen im Jahr 1802 schon auf 128, zwanzig Jahre später gar auf 136 bis 138 in der Sekunde. Und inzwischen werden wir immer wieder um ein merkliches höher hinaufgegangen sein!

Man sieht, seit dem Auftreten der Romantiker ist die Stimmung am heftigsten gestiegen; zur Zeit der klassischen Schule

blieb sie sich am längsten gleich. Es war letzteres die Periode des maßvollsten Künstlerthums. Jetzt dagegen dürsten wir nach immer grelleren Tönen, immer höherem Gesang. Mögen alle Geigenquinten springen und alle Sängerkehlen vor der Zeit erschlaffen, wir schrauben dennoch die Stimmung von Jahrzehnt zu Jahrzehnt höher hinauf.

Merkwürdig erscheint hier das im Laufe der Zeit gänzlich herumgekehrte Verhältniß des Kirchentones zum Kammerton. Noch im achtzehnten Jahrhundert stand der Kirchenton weit höher als der Kammerton, und gewiß noch aus einem tieferen Grund, als weil man solchergestalt Zinn an den Orgelpfeifen hätte sparen wollen. Denn die Schilderung des starken Affektes legten die alten Meister in die kirchliche Musik. Dafür brauchten sie den grelleren Ton. Bach dramatisirt in seinen Kirchenconcerten weit greller und charakteristischer, als die gleichzeitigen Meister der italienischen Oper. Die Kammer- und Theatermusik, für welche man die tiefere, mildere, angenehmere Orchesterstimmung wählte, spielte meist nur erst mit dem Schein der Affekte. Als Gluck und Mozart die Tragik aus der Kirche auf die Bühne und in's Concert brachten, mußte naturgemäß auch der Kammerton in die Rolle des Kirchentons eintreten und so ist der erstere in der That allmählig höher geworden als jener.

Damit hängt eine andere Thatsache zusammen. Händels Opern erscheinen uns concertmäßig. Bachs Kirchencantaten in den Arien häufig opernhaft. Viele Nummern dieser Cantaten würden uns heute in der Kirche stören, dagegen dünken sie uns jetzt ausgesuchte geistliche Hausmusik, was sie zu Bachs Zeit gar nicht waren. Wir sind kein kirchlich so heftig erregtes

Geſchlecht mehr, daß wir Bachs Muſik in ihrer ganzen Ausdehnung noch in der Kirche ertragen könnten; dagegen ſind wir als Individuen, in der Familie, in der Geſellſchaft unendlich viel heftiger erregt, viel höher geſtimmt — auch geiſtlich — als das achtzehnte Jahrhundert: wir wollen Bach im Concert und im Hauſe. Der fromme und doch auch ſo gewaltthätige Thomascantor iſt ein Hausmuſiker geworden durch uns und für uns; für ſeine Zeit war er es nicht.

Seit hundert Jahren ward der Tonumfang faſt aller Inſtrumente nach der Höhe bedeutend erweitert. Die hohen Lagen, in denen ſich jetzt jeder gewöhnliche Geiger bewegen muß, würden damals oft den erſten Virtuoſen zu halsbrechend geweſen ſein. Die Menſchen ſelber waren noch nicht hoch genug geſtimmt, um ſich an ſolch ſpitzigem Gezwitſcher zu ergötzen. Die Flöte des ſiebzehnten Jahrhunderts ſtand eine Quart tiefer als die des achtzehnten, in der Terzflöte und dem Piccolo des neunzehnten Jahrhunderts ſind wir wieder um eine Terz, ja um eine volle Octav über das achtzehnte Jahrhundert hinaufgeſtiegen! Unſere Urgroßväter nannten die tiefſte Flöte flauto d'amore, die Alt-Hoboe oboe d'amore, eine tiefe Geige viola d'amore, weil ihr Ohr in den tiefen Mittelltönen vorzugsweiſe den Charakter des Zärtlichen, Lieblichen, Schmachtenden fand. Jetzt können wir kaum mehr eine Liebesmelodie geigen oder blaſen, die nicht in der zwei- und dreigeſtrichenen Octav herumkletterte.

Die muſtergültigen italieniſchen Geſangcomponiſten aus der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts legten die Effekttöne für das eigentlich dramatiſche Pathos, ebenſo die Kraftpaſſagen

der Arienschlüsse besonders gern in die Mittellage. Unser anders gestimmtes Ohr fordert diese Effekttöne der Leidenschaft in der Regel so hoch als möglich. Die Altstimme ist als Solostimme aus den Opern fast ganz verschwunden, in denen sie früher so bedeutsam hervortrat. Die hohe Stimmung unsers ganzen inwendigen Menschen hat uns kein Ohr mehr gelassen für den Alt.

Jedenfalls sind wir hier bei einem Extrem angekommen, dem schon der Bau der menschlichen Stimmwerkzeuge widerspricht. Kaum beim Liede verzeiht man noch einen mäßigen und natürlichen Tonumfang. Zu allen Zeiten hatte man dem Liedercomponisten erlaubt, seine Melodien aus möglichst wenigen Tönen aufzubauen. Während der alte Bach in seinen Arien die Singstimme oft aufs rücksichtsloseste von einer äußersten Grenze zur andern jagt, beschränken sich seine Söhne und Schüler in ihren kleinen deutschen Liedern auf den bescheidensten Umfang. Aehnlich verfuhren die meisten späteren Tonsetzer bis zur Zeit der Romantiker. Da sprengte man auch hier die Fessel. Schubert konnte auf der einen Seite die maßvollsten Lieder setzen, auf der andern die maßlosesten. Es ist manchmal (wie auch bei Beethoven) als empöre sich seine Phantasie dagegen, daß ihr ein Zügel angelegt werde durch die natürliche Grenze der menschlichen Stimme. Allein diese Naturgrenze läßt sich einmal nicht wegschaffen, und wo sie ignorirt wird, geschieht es auf Kosten der Ausführbarkeit. Darum kehrten spätere Romantiker, wie Spohr und Mendelssohn, alsbald wieder zu der bequemen Mittellage als der eigentlichen Stimmlage des Liedes zurück. Ueber dem Durst nach grellen Klängen

hatte man ganz vergeſſen, daß ein Lied ſchon um deßwillen bequem zu ſingen ſein muß, weil es immer nur andeutend, niemals in voller dramatiſcher Ausführung vorgetragen werden darf. Fühlen denn unſere Sänger nicht, die ſeit Schubert ſo gerne das Lied zur dramatiſchen Scene machen, wie lächerlich es wäre, wenn ein Vorleſer ein Lied mit voller Stimmgewalt deklamiren wollte, gleich dem Dialog eines Dramas?

In dem unſchätzbaren Privilegium des Liedercomponiſten, für mäßigen Umfang ſchreiben zu dürfen, iſt dieſem faſt allein vor allen Tonſetzern noch ein Mittel gegeben, allmählich auch auf die Inſtrumentalmuſik zurückzuwirken, und das Ohr unſerer Generation wieder umzuſtimmen, daß ihm die grellen Töne der extremen Stimmlagen wieder verleidet werden, und der Wohlklang kräftiger, leicht und behaglich angeſchlagener Mitteltöne wieder zum allgemeinen Bewußtſein komme. Gegenwärtig iſt unſere inſtrumentale Kunſt in dieſem Punkt geradezu unter die Zwingherrſchaft der Klavierfabrikanten und Blasinſtrumentenmacher gekommen. Wenn die Klaviatur des Flügels wieder einmal um etliche Töne länger gemacht wird, dann glauben die Componiſten „hinter ihrer Zeit“ zurück zu bleiben, wenn ſie nicht dieſe neuen hohen Schrilltöne ſofort in ihren nächſten Werken anbringen, und wenn das Blaſechor um etliche neue Klappen und Ventile bereichert worden iſt, dann müſſen flugs die Partituren wachſen nach Maßgabe dieſer Klappen und Ventile. Schämt ſich die Kunſt denn nicht, alſo unter die Botmäßigkeit des Handwerks gerathen zu ſein?

Das Ohr des achtzehnten Jahrhunderts bevorzugte diejenigen menſchlichen Stimmen, deren Klangfärbe der Geige, der Oboe

oder dem Violoncell am nächſten kam, und hielt ſolche des lyriſchen und dramatiſchen Ausdrucks beſonders fähig. Der Caſtrat ſingt, als ob er eine Oboe in der Kehle habe; das iſt viel zu herb und glanzlos für unſer Ohr. Dieſes ſchätzt jene glänzendere hellere Klangfarbe ungleich höher, welche dem Ton der Flöte, Clarinette oder des Horns entſpricht. Die Lieblingsklangfarbe des achtzehnten Jahrhunderts verhält ſich zu der des neunzehnten, wie matt angelaufenes Gold zu gläuzend polirtem. Die Periode der Romantiker bezeichnet auch hier den Wendepunkt des Geſchmacks; Beethoven vollendete die Emancipation jener Blasinſtrumente in der Symphonie. Die vollgriffige moderne Behandlung des Klaviers feierte zugleich ihren Sieg. Sie wirkte für den äußeren Tonglanz dieſes Inſtrumentes ebenſo günſtig, wie ſie allmählich das Ohr des Dilettanten und Muſikanten verſtopfte gegen die Reize einer einfachen aber charaktervollen contrapunktiſchen Stimmführung. So hat denn der Laie heutzutage gar ſelten mehr ein Ohr für die Feinheiten des Streichquartetts, während andererſeits unſere Urgroßväter beim Anhören unſerer Blechharmonie- und Militärmuſiken unzweifelhaft davon gelaufen wären. Die älteren Symphonien, weil weſentlich auf die Effekte des Streichchores berechnet, erſcheinen uns jetzt wie eingedunkelte Bilder. Aber die Symphonien ſind ja unverändert geblieben, nur unſer Ohr hat ſich verdunkelt für die Auffaſſung der Klangfarbe des Streichquartetts. Daſſelbe Orcheſtertutti, welches in jenen Werken vor ſiebzig Jahren überwältigend großartig klang, klingt uns jetzt nur noch einfach kräftig. Wir kommen daher bei ſolchen Symphonien zu der ſeltſamen Nothwendigkeit, daß wir zur

Aufhellung unſers auf dieſem Punkt verdunkelten Ohres die Streichinſtrumente bei einfachem Blaſechor doppelt beſetzen müſſen, um dieſelbe Wirkung zu erhalten, welche der alte Meiſter mit einfacher Beſetzung erzielt hatte.

Ein höchſt wunderliches Ding iſt es um die Charakteriſtik der Tonarten. Zu verſchiedenen Zeiten hat man jeder einzelnen Tonart eine ganz andere Ausdrucksfähigkeit, oft die ganz entgegengeſetzte Farbe beigelegt. Dem achtzehnten Jahrhundert war G dur noch eine glänzende, einſchmeichelnde, üppige Tonart; ja im ſiebzehnten Jahrhundert nannte Athanaſius Kircher dieſen Ton geradezu „tonum voluptuosum.“ Uns dagegen gilt G dur für eine beſonders beſcheidene, naive, harmloſe, ſchwach gefärbte, einfache, ja triviale Weiſe. Ariſtoteles ſchreibt der doriſchen Tonart, die zunächſt unſerem D moll entſpricht, den Ausdruck der Würde und Stätigkeit zu; ein halbes Jahrtauſend ſpäter nennt auch noch Athenäus dieſe Tonart eine männliche, prächtige, majeſtätiſche. D moll hatte alſo für ein antikes Ohr ungefähr denſelben Charakter, den für uns C dur hat. Das iſt doch in der That ein Sprung a dorio ad phrygium. Was aber für die Alten nicht ſprüchwörtlich, ſondern buchſtäblich ein Sprung a dorio ad phrygium geweſen, nämlich die Gegeneinanderſtellung von D moll und E moll, das bildet für uns gar ſo keinen erſtaunlichen Gegenſatz mehr. Im ſiebzehnten Jahrhundert findet Prinz dieſelbe doriſche Tonart, die dem Ariſtoteles das Gepräge des Würdigen und Stätigen hatte, als D moll nicht blos „gravitätiſch,“ ſondern auch „munter und freudig, andächtig und temperirt;“ Kircher hört Kraft und Energie aus dieſer Tonart heraus,

Mattheſon ein „devotes, ruhiges, großes, angenehmes und zufriedenes Weſen,“ welches die Andacht und Gemüthsruhe fördern, dabei übrigens auch zu „ergötzlichem“ Ausdruck gewandt werden könne. Dagegen findet der moderne Aeſthetiker ſeit Ch. D. Schubarts theoretiſchem Vorgang und ſeit dem Gebrauch, den Gluck und Mozart in der dramatiſchen Praxis von D moll gemacht, das Gepräge weiblicher Schwermuth, düſtern Brütens, tiefer Bangigkeit in der nämlichen Weiſe, die für eine frühere Zeit der tonus primus, die beſonders männlich würdige und kraftvolle war! Und damit das Maß voll werde, iſt es dem Ohr der muſikaliſchen Romantiker unſerer Tage durchaus geläufig geworden, auch teufliſches Wüthen und Rachetoben, dazu allerlei dämoniſchen Schauer, mitternachtsgraufigen muſikaliſchen Vampyrismus aus D moll herauszuhören, wie ja ſchon die Königin der Nacht der „Hölle Rache,“ die in ihrem Herzen kocht, in D moll Luft macht, und im Freiſchütz die Hölle in D moll triumphirt. Von C dur, der joniſchen Tonart, ſagt Sethus Calviſius im ſechzehnten Jahrhundert, ſie ſei früher gern zu Liebesliedern gebraucht worden und daher in den Geruch einer etwas muthwilligen und ſchlüpfrigen Weiſe gekommen; jetzt dagegen klinge dieſer Ton als der helle, kriegeriſche, mit dem man die Mannen zur Schlacht führe. Das ſiegesfreudige Kriegslied der proteſtantiſchen Kirche, „Ein feſte Burg iſt unſer Gott,“ ſteht darum auch im joniſchen Tone. Calviſius wird aber ſelber ſtutzig über dieſen unglaublichen Wandel in der Auffaſſung der nämlichen Sache und fügt hinzu, man möchte faſt argwohnen, was jetzt joniſche Tonart heiße, das ſei früher phrygiſche genannt worden und umgekehrt. Die Namen haben

aber in der That nicht gewechselt: das Ohr hat gewechselt. Wenn vor Calvisius C dur die erotische Tonart war, dann galt im siebzehnten Jahrhundert G dur dafür, im achtzehnten dagegen; wo die Liebespoesie vom Lustigen und Tändelnden ins Sentimentale umspringt, hat sich auch das musikalische Ohr entsprechend umgestimmt, um schon vor Werthers und Siegwarts Zeit ist das sehnsüchtige, weich schwermüthige G moll der eigentliche erotische Modeton gewesen, ja Mattheson erklärt ihn geradezu für den „allerschönsten Ton," was für die Nervenstimmung der damaligen Bildungswelt gewiß bezeichnend ist. Wir sind wieder hinausgekommen über diese thränenvolle, weiche Liebesweise und halten A dur für eine besonders dem Liebeslied nahe liegende Tonart, wie ja auch schon Don Juan seine Liebe der Zerline in A dur erklärt.

Seit den Tagen der Romantiker, seit Beethoven, hat sich unser Ohr auch in der Auffassung der Tonarten entschieden vom Einfachen und Natürlichen dem Absonderlicheren zugewendet. In den Tonarten C, G, D, F, B und Es dur fand das achtzehnte Jahrhundert noch charakteristische Eigenthümlichkeiten, die wir kaum mehr herauszuhören vermögen. Dem überreizten modernen Ohr klingen diese einfachen Tonarten flach, farblos, leer; dafür haben wir uns dann immer tiefer in die entlegeneren Tonarten hineingewühlt, und Klangweisen, die unsere Väter nur bei den seltensten und stärksten Affekten anwandten, sind unsern Componisten bereits zum täglichen Brod geworden.

Aus diesem Chaos der verschiedenen Ohren kann man sich am Ende nur retten, wenn man der Meinung des alten Quanz, des Flötenmeisters Friedrichs des Großen beipflichtet,

der nach breitem Für und Wider zu dem Schluſſe kommt, im Princip laſſe ſich über die Charaktere der Tonarten gar nichts feſtſtellen, in der Praxis aber werde der Tonſetzer ſchon fühlen, daß auch nicht Alles in allen Tönen gleich gut klinge und darum für jeden einzelnen Fall nach künſtleriſchem Ohr und Inſtinkt ſich beſonders zu entſcheiden haben. Ich füge nur noch hinzu: auch nach dem Ohr ſeiner Zeit. Denn indem Quanz die principielle Entſcheidung ablehnt, zeigt er ſchon, daß ſein Ohr ſich der damaligen italieniſchen Tonſchule gefangen gegeben hat, die nicht ſowohl das Charakteriſtiſche, als das einfach Schöne aus der Muſik herauszuhören ſtrebte, und, unbekümmert um den damals lebhaft geführten Schulſtreit über die Tonarten, ihre Melodien ſo ſetzte, wie ſie dem Organ des Sängers und den Fingern des Begleiters am bequemſten lagen.

In der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts beſaß man noch ein ſehr feines Ohr für langſame Tanzmuſik. Die große Mehrzahl der damaligen Tanzweiſen war nur mäßig bewegt. Unſerm modernen Ohr und Pulsſchlag dagegen erſcheint langſame Tanzmuſik als ein Widerſpruch in ſich. Was zu jener Zeit als tanzbegeiſternde Weiſe den Leuten in die Füße fuhr, das würde uns jetzt einſchläfern. Wir begehren ſtürmiſch aufregende Tanzmuſik, unſere Vorfahren zogen die heiter anregende vor. Welch ein ganz anders geartetes, ganz anders geſchichtlich, politiſch, ſocial bedingtes Geſchlecht iſt das geweſen, dem die majeſtätiſch ſtolzirende Sarabanda, die feierlich bewegte Entrée, Loure und Chaconne, die ſchäferlich zierliche Muſette, der maßvoll ſchwebende Siciliano, der gemeſſen

graziöſe Menuet als Tanzrhythmen ins Ohr klangen, im Gegenſatz zu einer Generation, die den wirbelnden Walzer, den ſtürmiſch hüpfenden Galopp, den raſenden Cancan tanzt! In der Oper konnte der tragiſche Held eine Sarabanda tanzen, und ſogar aus den Kirchenchorälen hat das Ohr des achtzehnten Jahrhunderts Tanzmuſik herausgehört. Mattheſon machte (1739) aus dem Choral „Wenn wir in höchſten Nöthen ſind“ einen ſehr tanzbaren Menuet, aus „Wie ſchön leucht't uns der Morgenſtern“ eine Gavotte; aus „Herr Jeſu Chriſt, du höchſtes Gut“ eine Sarabande; aus „Werde munter, mein Gemüthe“ eine Bourrée und endlich aus „Ich ruf' zu Dir, Herr Jeſu Chriſt“ eine Polonaiſe, indem er die Choralmelodien Note für Note beibehielt und nur im Rhythmiſchen änderte, ganz wie wir jetzt aus Opernarien Märſche, Walzer und Polkas machen. Welche ungeheure Gegenſätze des muſikaliſchen Ohrs binnen eines Jahrhunderts! Es liegt in ihnen nicht blos eine Revolution der künſtleriſchen Entwicklung gezeichnet, ſondern eine noch viel größere der ganzen geſellſchaftlichen Sitte.

Bei mehreren muſikaliſchen Schriftſtellern aus dem erſten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts findet man die Bemerkung, der Modegeſchmack in der Muſik ſei damals plötzlich umgeſprungen; kurz vorher habe man mit den ſchnellſten Tempis, den bewegteſten Rhythmen und Figuren den größten Effekt gemacht, jetzt ſei langſame, gravitätiſch einherſchreitende Muſik an der Tagesordnung. Im ſiebzehnten Jahrhundert wurde der Zwölfachteltakt vorwiegend zu Tanzſtücken, überhaupt im raſchen Zeitmaß gebraucht; im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts fühlte man dagegen etwas ganz anderes aus dieſer

Taktart heraus: sie ward conventionell für das weiche, sehnsüchtige Adagio. Händel zeigt uns in seinen hüpfenden Giga's und in seinen schleichenden schäferlichen Liebesarien beide Auffassungen des Zwölfachteltaktes neben einander. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts verschwindet diese ehemalige Mode-Taktart fast gänzlich. Ueberhaupt vereinfacht sich in der Haydn'schen Periode das rhythmische Gefühl und viele Taktarten kommen ganz außer Curs. Es gibt in diesem Stück keinen größeren Gegensatz als Haydn und Seb. Bach. Haydn generalisirt die Rhythmen, um den möglichst durchschlagenden und allgemein verständlichen Effekt zu erzielen; Bach individualisirt sie zur möglichst subtilsten Wirkung. Haydn und seine Zeit begnügte sich wesentlich mit dem Viervierteltakt, Zweivierteltakt, Dreivierteltakt und Sechsachtel-Takt; er vereinfachte alle denkbaren rhythmischen Formen dergestalt, daß sie sich in einer dieser vier Weisen ausdrücken ließen. Bach gebraucht wenigstens dreimal so viele Taktarten und ist in ihrer Wahl so haarspaltend, daß es sich häufig mehr um eine Spitzfindigkeit in der Bezeichnung, um eine Zunftkoketterie mit den Meistergeheimnissen der Technik handelt, als um einen Unterschied in der Sache. Allein dies quillt bei ihm doch wieder aus einem Gefühl für die zartesten Feinheiten der Rhythmik, wie es seitdem gar nicht wieder da gewesen ist. Das Ohr der ganzen Bach'schen Periode war eben noch weit mehr geschärft für rhythmische Subtilitäten als das unsrige. Um damals im Tanzsaal zu unterscheiden, ob eine Courante aufgespielt wurde oder ein Menuet, ob eine Gavotte oder eine Bourrée, dazu gehörte eine Schärfung des rhythmischen Instinkts, von der wahrlich wenig mehr übrig

geblieben ist bei unsern tanzenden jungen Leuten, die oft sich noch besinnen, ob das ein Walzer oder Galopp ist, was ihnen die Musik eben mit dem rhythmischen Dreschflegel in die Ohren paukt.

In den ersten Jahrzehnten unsers Jahrhunderts war ein Ohr für die feineren rhythmischen Schattirungen der Tanzmusik fast gar nicht mehr vorhanden, während sich gleichzeitig in der Concertmusik wieder ein größerer rhythmischer Reichthum entfaltete. Niemals hat man sich durch rhythmisch flachere Tanzweisen anregen lassen, als die jener Walzer, Ecossaisen ꝛc., welche man z. B. in den zwanziger Jahren tanzte. Das Ohr für die feineren Abstufungen der „Tanzbarkeit" im musikalischen Rhythmus war damals förmlich verdunkelt und eingeschlafen. Jetzt erwacht es zusehens wieder. Unsere Polkas, Mazurkas ꝛc., auf die scharfe, originelle Rhythmik nationaler Volkstänze basirt, sind gute Vorboten dafür. Aber ist es nicht ein bedeutsamer Wink für den Culturhistoriker, daß der Sinn für die feinere Tanzrhythmik zu ersterben begann zur Zeit der französischen Revolution und sich in den rauhen Tagen des Napoleonischen Weltsturmes und dem nächstfolgenden Jahrzehnt am gründlichsten erloschen zeigte, während im Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten das Ohr für die Feinheiten der Tanzrhythmik am allgemeinsten und höchsten ausgebildet erscheint? Und mit der wiedererwachten Lust am Rococo schärft sich auch das moderne Ohr wieder zusehends für die Feinheiten der Tanzrhythmen.

Wir sind ganz in demselben Maße rascher im Tempo geworden, wie wir höher hinaufgestiegen sind in der Stimmung.

Wir leben noch einmal ſo ſchnell wie das achtzehnte Jahrhundert, darum muſiciren wir auch noch einmal ſo ſchnell. Schon einen Haydn'ſchen Menuet vermögen unſere meiſten Muſiker nicht mehr vorzutragen, weil ſie kein Ohr und keinen Puls mehr haben für die behaglich gemäßigte Bewegung dieſer Tonſtücke. Das ruhig gemüthliche Andante, in welchem unſere klaſſiſche Zeit ſo manches ihrer klarſten und reinſten Tonbilder dargeſtellt, iſt ein von den modernen Romantikern geradezu verpöntes Tempo. Comodo, commodamente, bequem, war vor hundert Jahren eine ſehr beliebte Bezeichnung der Vortragsweiſe einzelner Muſikſtücke. Dieſe Ueberſchrift iſt bei uns ganz außer Curs gekommen, und wir verſteigen uns viel häufiger bis zum Furioso, als daß wir beim Comodo ſitzen bleiben. Auch die alten Meiſter hatten eine Gattung von Tonſtücken mit der Ueberſchrift „Furia"; es war aber mit dem Wüthen ſo ernſtlich nicht gemeint, denn die Furia war ein Tanz. Die Franzoſen hielten vor Alters den ganz langſamen Triller für beſonders ſchön, der uns ſchülerhaft lächerlich klingt, dagegen würde man die bewunderten rapiden Triller unſerer beſten heutigen Sängerinnen vor 150 Jahren wahrſcheinlich Bocktriller genannt haben. Beiläufig bemerkt hatten die Leute vor 200 Jahren auch noch ein Wohlgefallen daran, den Triller mit der Terze ſtatt mit der Secunde zu ſchlagen, was ſchon im achtzehnten Jahrhundert nur noch die Dudelſackpfeifer feſthielten, während es unſerm Ohr vollends Gräuel und Barbarei geworden iſt.

Vor hundert Jahren galt es für ein Wagniß, dem Publikum ein Adagio im Concertſaal vorzuführen. Gleichzeitige

muſikaliſche Schriftſteller warnen nachdrücklichſt vor dieſem Experiment. Ein getragenes, ſchwermüthig ernſtes, in ſtiller Leidenſchaft glühendes Tonſtück war der behäbig vergnüglichen Geſellſchaft jener Tage eben ſo ſelbſtverſtändlich langweilig, wie unſerm großen Publikum ein Fugenſatz. Man ſuchte heitere Anregung durch die Muſik, keine ergreifende Aufregung. Darum bequem langſames Tempo, aber kein Adagio. Wagte man ja in der galanten Schreibart ein Adagio, ſo mußte der Spieler daſſelbe durch allerlei frei hinzugefügten Schmuck von Paſſagen und Kadenzen, durch improviſirte Triller, Gruppettos, pincements, battements, flattements, doublés ꝛc. erſt amüſant und kurzweilig machen. „Im Adagio," ſagt Quanz in Betreff des Vortrags, „muß jede Note gleichſam careſſirt werden." Beim Vortrag unſerer heroiſchen Adagios verlangt man eher, daß jede Note malträtirt werde. Es iſt eine gewichtige culturgeſchichtliche Thatſache: die erſte Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts hatte noch kein Ohr für das ſentimentale weibliche Adagio. Bachs und Händels Adagios ſind noch alle männlichen Geſchlechts. Und nun, welche merkwürdige Umſtimmung des muſikaliſchen Ohres, als in der zweiten Hälfte deſſelben Jahrhunderts die butterweichen Adagios der Tagescomponiſten mit einemmal alle ſchönen Seelen in ſanfter Rührung zerſchmelzen ließen! In derſelben Zeit, wo die Werther- und Siegwarts-Periode in der Litteratur eingetreten iſt, gewinnen die Laien ein Ohr für das Adagio. Wie wenig hat man noch den innigen Verkettungen der muſikaliſchen Entwicklung mit der litterariſchen nachgeforſcht! Der ganze Siegwart iſt ja nichts anderes, als ein zerfließendes Pleyel'ſches Adagio

in breite Worte überſetzt. Eine unbezahlbare Stelle im Siegwart handelt vom Adagio. Siegwart und ſein Schulfreund ſpielen eines Abends auf der Geige ein Adagio von Schwindl: „Und nun ſpielten ſie ſo ſchmelzend, ſo bebend und ſo wimmernd, daß ihre Seelen weich wie Wachs wurden. Sie legten ihre Violinen nieder, ſahen einander an mit Thränen in den Augen, ſagten nichts als: „„vortrefflich““ — und legten ſich zu Bette.“ Draſtiſcher iſt das plözlich dem Adagio erſchloſſene Ohr der Sentimentalitäts-Periode nirgends gezeichnet worden! Es wurde von da an ein förmlicher Unfug mit der Adagioſeligkeit getrieben. In der Jean-Paul'ſchen Zeit ſchrieb man ſich die Sentenz in die Stammbücher: daß ein ſchlechter Menſch kein Adagio ſpielen könne, verwandten blühenden Unſinns nicht zu gedenken. Der Moment aber, wo wir ein Ohr für's Adagio gewonnen, bleibt culturgeſchichtlich epochemachend.

Daß in der Harmonie Vieles, was für unſere Vorfahren überraſchende Gegenſätze bildete, uns im Gegentheil wenig überraſcht, vielmehr trivial dünkt, iſt nicht auffallend. Aber daß dem Ohre eines Zeitalters Harmonienverbindungen völlig falſch und unſinnig klingen, die dem Ohre einer andern Zeit ſchön und naturgemäß geklungen haben, dies iſt doch eine räthſelhafte Thatſache. Schon die grellen und unvorbereiteten Diſſonanzen, die wir jetzt häufig für ſehr wirkungsreich halten, haben vor hundert Jahren für ohrzerreißend gegolten. Mehr noch. Die ſchauerlichen Quartenfolgen in den Diaphonien des Guido von Arezzo aus dem eilften Jahrhundert widerſtreben unſerm Ohr ſo ſehr, daß die äußerſte Selbſtüberwindung geübter Sänger dazu gehört, um ſolche Harmonienverbindungen überhaupt nur

aus der Kehle zu bringen. Und doch müssen sie dem mittelalterlichen Ohr schön und naturgemäß geklungen haben! Sogar Hunde, welche moderne Terzen- und Sextengänge ruhig anhören, fangen jämmerlich zu heulen an, wenn man ihnen die barbarischen Quartengänge der Guidonischen Diaphonien auf der Geige vorspielt! Diese historisch constatirte Umstimmung des musikalischen Ohres ist in der That unbegreiflich. Sie mag uns aber auch ahnen lassen, wie vollends erst mittelalterliche Hunde heulen würden, wenn man ihnen etwa Modulationen aus dem Tannhäuser vorspielen könnte.

Die Concertmusik der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts war in ihrer trivialen Masse eine „Belustigung des Verstandes und Witzes." Wie man jetzt „Volksmusiklehren" schreibt, so schrieb man damals Anleitungen, „wie ein Galanthomme einen vollkommenen Begriff und Gout von der Musik erlangen könne," und Mattheson sagt, nicht satyrisch, sondern im Ernst: „Sonst forderte man zu einer Composition nur zwei Stücke, nämlich Melodiam et Harmoniam. Man würde aber bei itzigen Zeiten sehr schlecht bestehen, wofern man nicht das dritte Stück, nemlich die Galanterie hinzufügte, welche sich dennoch auf keine Weise erlernen noch in Reguln verfassen läßt, sondern bloß durch einen guten Goût und gesundes Judicium acquiriret wird. Wollte man eine Comparaison haben, und wäre der Leser etwan nicht galant genug, zu begreiffen, was die Galanterie in der Musique bedeute, so könnte ein Kleid dazu nicht undienlich sein, als an welchem das Tuch die so nöthige Harmonie, die Façon, die geziemende Melodie, und dann etwan die Borderie oder Broderie die Galanterien vorstellen möchte."

Bei einem so schneidermäßigen Kunstgeschmack der damaligen galanten Welt ist es dann um so mehr zu bewundern, wenn ein einsamer großer Geist wie Sebastian Bach seine besten Gedanken und eigensten Formen auch in der Concertmusik zu entfalten wagte. Freilich mußte er darum auch einsam bleiben.

Jene Musik aber „zur Belustigung des Verstandes und Witzes" liebte kurze Stücke, knappen Periodenbau, kleine Takte, häufige Wiederholungen desselben Gedankens. Das Alles erfaßt das verständige Ohr leicht, und ergötzt sich an der Vergleichung der in gleicher oder veränderter Form wiederkehrenden Themen. Wir bringen dagegen fast immer ein träumendes, selten ein verständig vergleichendes Ohr mit zur Musik. Darum ist die moderne Musik viel einflußreicher, aber auch viel gefährlicher als die alte. Die Musikstücke wachsen von Jahr zu Jahr mehr in die Länge, damit man während des Vortrags derselben gehörig austräumen kann. Der Periodenbau ist unendlich verwickelter geworden. Früher genügten vier Takte für eine einfache melodische Phrase, dann sechs, dann acht, jetzt kaum zwölf und sechzehn. Der alte ehrenwerthe Schicht nannte den jungen Beethoven, als er die breitere Architektonik des Periodenbaues in dessen Compositionen zuerst kennen lernte, ein musikalisches Schwein. Er hörte den Mann der Zukunft mit dem Ohr seiner vergangenen Zeit, und hatte in so fern ganz recht. Den Leuten aus der frühern Periode des achtzehnten Jahrhunderts würden Beethovens Compositionen jedenfalls unsäglich confus und schwülstig, ja als Produkte eines musikalischen Wahnsinns, dazu von den gröbsten stylistischen und grammatischen Schnitzern wimmelnd erschienen sein, wie sie es ja mitunter auch noch den älteren

Zeitgenossen des Meisters waren. Es ist das Aussprechen dieser Thatsache aber nachgerade bedenklich geworden; denn jeder musikalische Esel folgert jetzt, weil seine Arbeiten Niemand gefallen, darum sei auch er ein Beethoven.

Die knappen Gedanken und Phrasen der alten Meister sind unserm träumenden musikalischen Ohr störend, beunruhigend, sie wecken uns auf. Die modernen Musiker vermögen diese allzu kurz gepackte Schreibart äußerst selten mehr eindringlich vorzutragen, weil sie nicht gewohnt sind, in so kurzen Absätzen Forte und Piano und melodischen Ausdruck zu wechseln; sie haben nur noch Ohr und Hand für breit auslaufende Perioden, ellenlange Fortes, Pianos und Crescendos. Die überwiegende Masse der ältern Kammermusik des achtzehnten Jahrhunderts hat für unser Ohr etwas nüchtern Rationalistisches.

Die verstandesmäßige Tonmalerei jener Zeit verhält sich zur modernen Tonmalerei wie die gemalte Allegorie der Zopfzeit zu Kaulbachs symbolischen Gemälden. Joh. Jak. Frohberger, Kaiser Ferdinands III. Hoforganist, hat die Gefahren, welche er bei einer Ueberfahrt über den Rhein ausgestanden, in einer — Allemande dargestellt. Dem Ohre der Zeitgenossen klang diese Darstellung vollkommen verständlich und deutlich. Dietrich Buxtehude schilderte die Natur der Planeten in sieben Klavier-Suiten. Der Hamburger Organist Matthias Weckmann setzte das dreiundsechzigste Kapitel des Jesaias in Musik, und der damals berühmte Judenbekehrer Edzardi gab ihm das Zeugniß: er habe im Baß den Messias so deutlich gemalt, als ob er ihn mit Augen gesehen habe. Für das Verständniß solcher verstandesmäßig allegorisirender Musik haben wir schlechterdings

kein Ohr mehr, ja wir begreifen das Ohr, welches eine vergangene Zeit für dieſelbe hatte, ſo wenig als wir den Wohllaut begreifen können, den das mittelalterliche Ohr in Guido's Quartenharmonien fand, die doch jetzt ſelbſt die Hunde nicht mehr verbauen.

Ich breche ab mit der Vorführung meiner Urkunden über die Umſtimmung des muſikaliſchen Ohrs. Wollte man hier ausführen, ſtatt blos anzudeuten, ſo würde die Skizze zu einem Buche anwachſen.

Es hat gewiß einen wunderſamen Reiz, aus vergilbten Notenblättern den Geiſt vergangener Zeiten heraufzubeſchwören, an der Hand des hiſtoriſchen Studiums in heimlichen, traulichen Stunden ſein eigenes Ohr umzuſtimmen, daß es die Accorde, denen längſt heimgegangene Geſchlechter gelauſcht, im Geiſte ſo wieder vernehme, wie ſie jenen geklungen; es hat einen wunderſamen Reiz, den geheimſten, inſtinktiven Stimmungen des Gefühlslebens einer verſunkenen Welt, den Naturlauten ihrer Seele, nachzuforſchen, die ganz andere geweſen ſind, als die unſrigen, die für uns verloren wären, weil Bild und Wort zu fern ſtehen, wenn ſie nicht in der Tondichtung ihren feſten Ausdruck gefunden hätten. Es fehlt dem culturgeſchichtlichen Charakterbild der letztvergangenen Jahrhunderte jener eigenthümliche ſeeliſche Lichtglanz, jener geheimnißvolle kleine leuchtende Punkt, der aus dem Auge eines gutgemalten Portraits dem Beſchauer entgegenſchimmert, wenn nicht auch ſolche Dinge wie die Erkenntniß des landſchaftlichen Auges und des muſikaliſchen Ohres der Zeit unter die Züge des Charakterbildes aufgenommen ſind.

Alte Malerbücher als Quellen zur Volkskunde.

1852.

Es erſcheint vielleicht ſeltſam, wenn ich bekenne, daß ich in den Schriften des Vaſari, Sandrart, Leraiſſe, Houbracken und ähnlicher alter Herren von der Staffelei und Palette zuweilen die Probleme der bürgerlichen Geſellſchaft verfolge und mitunter bei einer ſocialen Frage viel lieber zum Maler- oder Tonkünſtlerlexikon als zum Staatslexikon greife. Vielleicht klingt dann das Geſtändniß ſchon weniger befremdend, daß es in meinen Studentenjahren Schilderungen geweſen ſind, wie beiſpielsweiſe jenes in Schnaaſe's „Niederländiſchen Briefen" ſo meiſterlich gezeichnete Charakterbild des Jan Steen, des tollen Heiligen, bei dem ſich die künſtleriſchen und ſocialen Wechſelwirkungen ſo wunderbar durcheinander ſchlingen, was mich von dem einſeitigen Studium der Kunſtgeſchichte hinübertrieb zur allgemeinen Culturgeſchichte, wo ich dann endlich bei dem modernſten Abſchnitt, der Geſellſchaftskunde, mir eine kleine Hütte zu bauen trachtete. So hänge ich an jenen Malerbüchern, wie an der Kunſtgeſchichte überhaupt, mit der ganzen Erinnerungsſeligkeit, die wir einer erſten Liebe bewahren.

Wer die Gesellschaft naturgeschichtlich studirt, der will sie nicht blos in ihren Gruppen und Gattungen, in ihren Ständen und Berufen untersuchen: er will auch wissen, wie diese socialen Sphären auf die Persönlichkeit des Einzelnen zurückwirken. Das ist bei den Zuständen der Gegenwart nicht schwer. Wir sehen täglich Schuster und Schneider, Bauern und Edelleute in ihrer social bedingten persönlichen Originalität. Es ist hier vielmehr schwieriger, sich das Gattungsleben abzuziehen, als das Einzelleben wahrzunehmen. Für die Vergangenheit dagegen kehrt sich die Sache um. Wie die gesammte Schuster- und Schneiderschaft vor dreihundert Jahren gesellschaftlich, gewerblich, zünftig organisirt war, das wissen wir sehr wohl; aber wie sich die Persönlichkeit der einzelnen Schuster und Schneider damals unter diesen socialen Einflüssen entwickelte, das wissen wir nicht. Wir besitzen eine Geschichte der Handwerke, aber keine Geschichte der Handwerker. Unsere Gewerbegeschichte hat keine biographische Rubrik. Nur auf Umwegen können wir folgern, wie denn so ein alter Schuster oder Schneider, dessen Treiben auf der Zunftstube uns so klar vorliegt, in seinem Hause ausgesehen, in seiner persönlichen, menschlichen Entwicklung sich gegeben habe. Dennoch gelüstet's den Culturhistoriker, auch das Letztere zu erfahren. Die zartesten Lasuren würden einem historischen Bild des socialen Lebens fehlen, in welchem von solch persönlicher Charakteristik keine Spur zu finden wäre.

Nun können wir aber auf mancherlei Umwegen allerdings auch erfahren, wie die alten Handwerksmeister persönlich gerathen sein mögen unter der Sonne und dem Regen ihres Zunfthimmels. Schon in der erzählenden und dramatischen

Dichtung der Zeitgenoſſen werden wir ja häufig in das individuelle Leben der Bürger von allerlei Stand und Beruf eingeführt. Nicht minder ausgiebiges Material ſcheint ſich mir jedoch auf einem andern Punkte zu erſchließen.

In alter Zeit ſtak die Kunſt — auch in ſocialem Betracht — ſo tief im Handwerk, daß uns in der Geſchichte der Künſtler überliefert iſt, was uns als eine Geſchichte der Handwerker nicht überliefert werden konnte: ein biographiſcher Ergänzungsband zur Gewerbechronik. Wie die großen Schneider und Schuſter vergangener Tage gewachſen und geworden ſind, das wiſſen wir nicht mehr; getröſten uns aber damit, daß wir es wiſſen von ihren nahen Collegen, den Meiſtern der ehrſamen Maler-, Reißer- und Holzſchneider-, der Stadtzinkeniſten- und Hoftrompeterzunft; denn wir können mit Vorſicht von dem einen Gewerb auf's andere ſchließen. Hier nun treten die alten Malerbücher unbeſtritten in die vorderſte Linie als Quellenſchriften. Uebereich an biographiſchem Detail, ſind dieſe Bücher des ſechzehnten und ſiebzehnten Jahrhunderts ein unbezahlbarer, ungehobener Schatz für den hiſtoriſchen Fundamentbau unſerer modernen Geſellſchaftswiſſenſchaft.

Die Malergenoſſenſchaft gehört im Mittelalter zu den Gewerben; ſie ſteckt lange genug mit den Tünchern und Vergoldern in der nämlichen Zunft.[1] Für den Kunſthiſtoriker hat dieſes

[1] Wie die Künſtler zur Handwerkerſchaft, ſo gehen andererſeits aber auch die Handwerker zur Künſtlerſchaft über. So wird von den Augsburger Schreinermeiſtern erzählt, ſie ſeien in der luxuriöſen Zeit des 16. Jahrhunderts dergeſtalt mit kunſtreichen Schnitz- und Fournierarbeiten beſchäftigt geweſen, daß ſie ſich zuletzt für Künſtler angeſehen

Verhältniß ſeine düſtere Schattenſeite: dem Culturhiſtoriker aber lacht das Herz, wenn ihm noch Albrecht Dürer erzählt, wie er dem Michael Wohlgemuth für drei Jahre „aufgedungen“ worden ſei, wie er von ſeinen „Mitknechten“ weidlich geplagt worden, wie er nach überſtandener „Lehre“ endlich auf die „Wanderſchaft“ gegangen u. ſ. w. Denn nun können wir mit einer Schaar von nicht weniger als viertauſend Malern und Kupferſtechern aus den vier letztvergangenen Jahrhunderten ins Feld rücken, und aus ihren Biographien erforſchen, wie denn eigentlich das alte Gewerbeweſen zurückgewirkt hat auf die perſönliche Entwicklung des Einzelnen.

In der älteſten Zeit, wo die Kunſt und das Handwerk noch vollſtändig in einander verwachſen ſind, alſo etwa bis zur zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, gibt es auch vorwiegend nur eine Chronik der Malerkunſt; die biographiſche Chronik der Maler dagegen iſt nur dürftig. Ganz beſonders trifft dies bei dem zunfteifrigen Deutſchland zu. Die Gewerbsleute haben nur als Gruppe, als Gattung ein Anrecht auf die Geſchichte; der Künſtler als Individuum. Darum wiſſen wir von den großen Baumeiſtern des deutſchen Mittelalters in der Regel nicht einmal die Namen, denn bei aller künſtleriſchen Meiſterſchaft ſtanden ſie als Geſellſchaftsbürger mitten in den Reihen des Gewerbs. Aehnlich iſt es bei den älteſten Malern. Wir würden nicht einmal den Meiſter des Kölner Dombildes, des herrlichſten deutſchen Malerwerkes aus der erſten Hälfte des

und gar keine gröbere Bauarbeit mehr verrichtet hätten. Erſt mit der Rückkehr magerer Zeiten bequemten ſie ſich auch wieder zu dieſer und ſind wieder vollkommene Schreiner und Handwerker geworden.

fünfzehnten Jahrhunderts, mit Namen nennen können, wenn ſich nicht in dem Tagebuch A. Dürer's von ſeiner Reiſe in die Niederlande die Worte fänden: „Item hab 2 Weißpf. von der taffel aufzuſperren geben, die maiſter Steffan zu Cöln gemacht hat.“ Und aus dieſer magern und unſichern Notiz und dem techniſchen Vergleich einer Reihe von andern Bildern mit dem Dombild hat man dann erſt Namen und Stellung eines ſo epochemachenden Künſtlergenius zum Frommen unſerer Kunſtgeſchichtſchreibung folgern können! Findet ſich ja ein Name bei dieſen alten Meiſtern, dann iſt es häufig wiederum blos der Vorname, ganz dem Herkommen entſprechend, wie es bei den Handwerkern noch bis zur neuern Zeit im Schwange war. Selbſt Lukas Cranach heißt in den Urkunden noch faſt durchweg „Meiſter Lukas Maler.“ Der Name des Meiſters hatte aber auch ſchon um deswillen weniger Bedeutung, weil in den meiſten Bildern ebenſoviel Geſellenhülfe als Meiſterarbeit ſteckte. Solange noch die handwerkliche „Malerwerkſtatt“ im ſtrengen Sinne aufrecht erhalten wurde, ſind häufig die „Malersknechte“ die anonymen Mitarbeiter, und der Meiſter iſt nur der verantwortliche Redakteur des Bildes. Sowie die Zunft zur Schule, die Werkſtatt zum Atelier wird, ſchwinden die Geſellenhände mehr und mehr von den Bildern des Meiſters, und nun erſt erhält die hiſtoriſche Feſtigung des einzelnen Künſtlernamens ihren rechten Sinn.

Aus der älteſten Zeit, wo Kunſt und Handwerk ſocial noch ganz ungeſchieden waren, werden wir alſo auch noch wenig Ausbeute finden für unſere biographiſchen Geſellſchaftsſtudien. Anders jedoch in der Uebergangszeit, wo die Künſtlerzunft allmählig

zur Künſtlerſchule ſich umwandelt, die Corporation zur Aſſociation, wo die Maler immer noch Handwerker und doch auch ſchon perſönlich frei gewordene Künſtler ſind.

Wie vordem der Ruhm des Individuums dem Ruhme der Zunft mußte geopfert werden, ſo verſchlingt freilich auch jetzt noch häufig die Schule, als die freie techniſche Genoſſenſchaft, den Namen und die Perſönlichkeit des einzelnen Meiſters. Wir ſehen viele Maler ihre Familiennamen geradezu hingeben für einen Schulnamen. In der niederländiſchen „Schilderbent" führen die Mitglieder ihre „Bentnamen," d. h. ihre Schul- und Zunftnamen, wie die Studenten ihre Kneipnamen führen, wie die Handwerker ohne Zweifel auch ihre Zunftnamen geführt haben, und die Kunſtgeſchichte hat oft dieſe Bentnamen (Tempeſta, Ordonance, Schildpad, Zonebloem, Neel de Scheeler, Strabo ꝛc.) ſtatt der wirklichen beibehalten, die mitunter ganz verloren gegangen ſind. Allein mit dem Namen iſt dann doch die Perſon nicht vergeſſen, und wo die Schüler ihren Ruhm dem Meiſter opferten, da haben wir wenigſtens von dem Meiſter perſönliche Kunde bewahrt. Wir beſitzen noch Genrebilder in der beſten Art der Niederländer des ſiebzehnten Jahrhunderts, die uns mitten hinein führen in das luſtige Leben der damaligen Malergenoſſenſchaften. Da ſind die einzelnen berühmten Meiſter des Malerbundes im Schlafrock porträtirt, wie jeder nach ſeiner Art Schelmenſtreiche treibt oder Trübſal bläst, ein Denkmal der feſten Genoſſenſchaft der Schule und doch zugleich der frei gewordenen Einzelperſönlichkeit. Bei der ehrſamen altdeutſchen Malerzunft wären ſolche Bilder undenkbar.

Das Monogramm, womit der Maler ſeine Bilder zeichnete,

zog n ganz ähnlicher Weiſe wie der Bentnamen den Schleier eines Zunft- und Schulräthſels über den Namen eines Künſtlers. Es wurzelt noch in den mittelalterlichen Myſterien der Handwerke. Statt des hieroglyphiſchen Monogramms wird aber immer häufiger der vollſtändige Name eingezeichnet, je ſelbſtändiger die fortſchreitende Zeit die einzelne Künſtlerperſönlichkeit aus dem Gattungsbegriff der Zunft und Schule heraustreten läßt. Heutzutage, wo kein Zunftgeheimniß, keine Schilderbent, keine Werkſtatt im alten Sinne mehr exiſtirt, kann die Anwendung des Räthſelſpiels der Monogramme nur noch die Bedeutung einer Grille haben.

Wir finden unter den Malern mehr Künſtlerfamilien als bei irgend einem andern Künſtlerberuf. Ich weiß keine Parallele in der ganzen übrigen Kunſtgeſchichte zu dieſer Maſſe ganzer Malerſippen, wie ſie etwa repräſentirt ſind in den ſechs Holbein, den achtundzwanzig Tiſchbein, den neun van Bemmel, den neun Dietſch, den acht Fueßli, den Bibiena, den fünf van Huyſum, den vier Roos, den Mieris, Merian, Preisler, Kobell, Rugendas, Quaglio und ſo vielen andern. Man braucht nur in einem Malerlexikon zu blättern, um ſogleich zu entdecken, daß faſt die Hälfte aller Namen als Vettern, Brüder, Kinder ꝛc. doppelt vorkommen. Ein ganzes Syſtem von Täuſchungen und Betrügereien gründet ſich im Bilderhandel auf dieſe zahlloſen Gleichnamen. Solche Maſſenhaftigkeit der Künſtlerfamilien hängt aber wiederum mit der ſocialen Stellung der alten Maler inmitten des Gewerbeſtandes zuſammen.

Das Handwerk erbt ſich fort, ſo lange es zünftig geſchloſſen iſt, nicht die Kunſt. Auf ein Vererben des Genius iſt aus

Thatſachen wie die obigen noch gar nicht zu ſchließen. Gewöhnlich iſt in einer ſolchen Künſtlerſippe doch immer nur Einer der geniale Mann geweſen und im Wiederglanz ſeines Namens leuchten die Namen der übrigen Familienglieder in unſere Zeit herüber. Die Zunftordnung begünſtigte hundertfältig den Sohn des Zunftgenoſſen. Lehrzeit und Lehrgeld waren ihm verkürzt und leicht gemacht; es verſtand ſich faſt von ſelbſt, daß ſich der Sohn in des Vaters Geſchäft ſetzte. Die Zunft ging aus der Kaſte hervor, wo Stand und Beruf noch abſolut erblich geweſen. Wenn die Kinder eines Hauſes durch mehrere Menſchenalter malten und ſich auszeichneten in der Malerei, ſo hat dies in der alten Zeit keine andere Bedeutung, als wenn damals zahlloſe andere Familien fort und fort im Schloſſerhandwerk, in der Weberei, in der Goldſchmiedekunſt ꝛc. namhaft blieben. Die Meiſtergeheimniſſe der Kunſt waren nur beim Meiſter ſelbſt zu lernen, und wer von Kindesbeinen an ſich einlebte in dieſelben, der hatte einen mächtigen Vorſprung vor jedem fremden Zunftkind. Viele künſtleriſche Aemter wurden ſogar ausdrücklich als erbliche angeſehen, z. B. die Stellen eines Hofmalers, Hoftrompeters, Stadtzinkeniſten, Cantors, des Glockenſpielers auf den holländiſchen Kirchthürmen, ja wohl gar die Würden eines Hofpoeten und des Hofnarren. In Italien, wo die zunftmäßige Geſchloſſenheit des Künſtlerberufes niemals ſo ausgebildet war, wie bei uns, und früher gebrochen wurde, ſind auch die Malerfamilien durchaus nicht ſo häufig geweſen wie in Deutſchland. Je mehr Handwerk in einer Kunſt ſteckt, je mehr rein techniſche Vorbildung für dieſelbe erfordert wird, deſto leichter mag ſich der Beruf dazu vererben. Darum haftet

die moderne Dichtkunſt gar nicht mehr an der Familie, während es noch ganze Sippen von Meiſterſängern gab. Die Poeſie iſt techniſch, handwerklich die freieſte Kunſt geworden; denn jede ordentliche Gymnaſialbildung lehrt das Erlernbare der Verskunſt wie der Poetik überhaupt. Die Frage des Horaz, warum man denn glaube, daß das Dichten allein nicht beſonders erlernt zu werden brauche, da man doch zugebe, daß jeder andere Beruf beſonders zu erlernen ſei, birgt daher nur noch eine ſehr eingeſchränkte Wahrheit. Die Dichtkunſt kann überhaupt für uns kein ausſchließender äußerer Lebensberuf mehr ſein; denn jeder Lebensberuf fordert zugleich ein Handwerk. Man kann ſich keinen Paß als „Dichter“ ausſtellen laſſen, ſich nicht als „Dichter“ in einer Gemeinde ſetzen; die Berufsſtatiſtik hat keine Rubrik für die Dichter, wohl aber für die Maler, Muſiker, Bildhauer, Architekten und Litteraten, als die handwerklichen Vertreter der freien Künſte. Im vorigen Jahrhundert, wo das muſikaliſche Handwerk noch zünftig gebannt war, gab es auch noch viele Tonkünſtlerfamilien; dieſe ſterben jetzt aus, je mehr die techniſchen Meiſtergeheimniſſe der Tondichtung gleich den poetiſchen Gemeingut der gebildeten Welt werden. Dagegen hat ſich z. B. das Beamtenthum in der Gegenwart weit zünftiger abgeſchloſſen, als vordem. Das Handwerkliche im Staatsdienſt kann in der Regel nicht frei erlernt, es muß nach ganz beſtimmt vorgezeichnetem Schulgang erworben, in Lehrlings-, Geſellen- und Meiſterprüfungen erwieſen werden. Folgerecht bildete ſich dann auch eine förmliche erbgeſeſſene Büreaukratie und namhafte Glieder von Beamtenfamilien zählen jetzt ebenſogut nach Dutzenden, wie weiland die achtundzwanzig Tiſchbein.

An das Kapitel von den Künstlerfamilien ließe sich aus den alten Malerbüchern ein höchst merkwürdiges Material für die Geschichte der socialen Stellung der Frauen anreihen. Wäre dies z. B. ein bloßer Zufall, daß erst mit dem Aufblühen der Kabinetsmalerei die Malerinnen in so großer Zahl hervortreten, daß man sie als eine besondere Gruppe betrachten kann? Ein bloßer Zufall, daß das siebzehnte Jahrhundert, das an Malerinnen fruchtbarste Zeitalter, doch wiederum fast nur Blumenmalerinnen, Stillleben-, Porträt- und Miniaturmalerinnen kennt? Die holländische Kabinetsmalerei dieser Periode schließt sogar bedeutungsvoll mit einer Blumenmalerin, der Rachel Ruysch († 1750). Die meisten dieser Malerinnen stammten aus Malerfamilien, und sehr viele haben sich auch wieder mit Malern und Kupferstechern verheirathet. Landschaftsmalerinnen sind selten, Historienmalerinnen noch seltener und kunsthistorisch von wenig Belang; Anna van Deyster radirte zwar Landschaften, aber ächt weiblich — mit einer Nähnadel. Wir finden hier ein weibliches Künstlerthum, welches noch gar keinen Beigeschmack von Blaustrumpferei hat und in erfreulichstem Gegensatz zu den widerwärtigen gelehrten Weibern jener Zeit steht. Es kommen sogar ein paar gelehrte Weiber vor, die uns, wie Elisabeth Cheron, Margaretha Godewyk und Anna Schurmann, durch ihre weiblich sinnige Malerei wieder aussöhnen mit dem Monströsen ihrer Gelehrsamkeit. Wo die malenden Männer selbst kaum erst der Zuchtschule des Handwerks entronnen waren, wo der Künstlerberuf so häufig als ein Erbstück der Familie angesehen wurde, und dadurch die Atmosphäre der Kunst auch für die Weiber eine häusliche war, da konnte sich auch die

weibliche Künſtlerſchaft leichter in den rechten Schranken halten, indem ſie vorwiegend nur die Aufgaben der ſinnigen, feinfühlenden Beobachtung, der zart durchgeführten Nachahmung für ſich erkor. Von der Frau des Landſchaftsmalers Parmigiano aber ſteht geſchrieben: ſie habe mit ihrem Mann das Land durchzogen und ihm bei ſeinen Arbeiten geholfen — und dieſe rein aufopfernde Art weiblicher Künſtlerſchaft iſt ſicherlich von allen die beſte geweſen.

So wie die Maler ſich losringen von den Handwerkern, ſo wie der ſtufenweiſe Löſungsproceß der Zunft zur Schule, der Schule zum einzelnen Meiſter ſich vollzieht, beginnt ſich ein neues Phänomen in den Malerbüchern zu zeigen: die Legion der Künſtleranekdoten. Im fünfzehnten Jahrhundert und im Anfange des ſechzehnten konnte man noch füglicher von „Kunſt ſagen“ reden, die zweite Hälfte des ſechzehnten aber und das ſiebzehnte Jahrhundert ſind die wahre Maienzeit der Maleranekdoten, der biographiſchen Schnurren und Aufſchneidereien. Selbſt von den auf frühere Perioden zielenden Hiſtörchen ſind die meiſten wohl erſt in dem gedachten Zeitraum entſtanden und eingeſchoben worden.

Sollten nun dieſe Malergeſchichten, die ſchon um ihrer ungeheuern Maſſe willen den Culturhiſtoriker ſtutzig machen müſſen, nicht auch noch einen andern Werth haben, als daß man einzelne zeitweilig zum Aufputz der Miscellen in unſern Feuilletons wieder ans Licht zieht? Haben wir nicht ſelber noch den Bildungsproceß einer ganz ähnlichen anekdotiſchen Mährchenwelt vor unſern eigenen kritiſch hellen Augen im neunzehnten Jahrhundert ſich entfalten ſehen? Wie in Niederland und Italien

die mythiſchen Malerhiſtörchen aufkamen, als der Prunk mit Gemälden Modeſache geworden war, ganz eben ſo ſind in unſerer Gegenwart, wo die Muſik Modeſache geworden, nicht minder abenteuerliche Mythenbildungen über Componiſten und Virtuoſen, Sänger und Sängerinnen wie Pilze aufgeſchoſſen. Ja wir können heute ſchon aus dem Mythenkreiſe, der ſich in das Lebensbild eines Paganini, einer Catalani ꝛc. eingeſtohlen hat, oft ebenſowenig mehr das wirklich geſchichtlich Begründete mit Beſtimmtheit ausſcheiden, als wir es in den alten Malerbüchern vermögen.

Aber nicht blos die Kunſt, auch die Künſtler müſſen Mode geworden ſein, wenn ſich ſolche Anekdotenkreiſe maſſenhaft bilden und im Lawinenlauf des Mythus fortrollen ſollen. Die Kunſt muß bereits einen ſo ſubjektiven Charakter gewonnen haben, daß der Künſtler ſelbſt perſönlich intereſſant wird. Ja dieſer Satz muß ſogar in ſeiner Umkehrung gelten, alſo daß ganze Gruppen von Kunſtwerken erſt intereſſant werden, weil ihre Schöpfer perſönlich intereſſant waren. Summa, die Künſtleranekdoten ſetzen den ganzen modernen Subjektivismus der Kunſt voraus und den ganzen perſönlichen Ehrgeiz des neueren Künſtlerlebens. Die mittelalterlichen Maler malten ſich ſelber noch nicht vor dem Spiegel mit Pinſel und Palette in der Hand, als ihr eigenes Kunſtobjekt; ſie ſtellen ſich höchſtens als Beter oder beſcheidene Zuſchauer in den Winkel irgend einer figurenreichen Compoſition. Die vorgedachten Porträtgenrebilder aus dem luſtigen Kneipleben der niederländiſchen Malerbünde ſind gleichſam die gemalte Künſtleranekdote. So hat von da an auch ſo mancher Maler ſein eigenes Atelier

als Stillleben gemalt, und in Schleißheim ſehen wir gar mehrere mit bewundernswürdiger Liebe ausgeführte Bilder Teniers, auf denen eine Gemäldegallerie und das Treiben der Künſtler und Kunſtfreunde in derſelben ſo gewiſſenhaft dargeſtellt iſt, daß wir trotz des winzigen Maßſtabes jedes einzelne Bild und Styl und Colorit ſeines Meiſters zu erkennen und dieſe Tafeln gleich einem photographirten Katalog zur Erhärtung des Alters und der Aechtheit der noch vorhandenen Meiſterwerke benützen können.

Die Künſtlerſagen gruppiren ſich eben ſo gut zu geſchloſſenen Anekdotenkreiſen, wie die Volksſagen zu Sagenkreiſen. Wir haben einen förmlichen Anekdotenkreis von Seemalern, die ſich behufs des Studiums in allerlei abenteuerlicher Art den brandenden Wogen, von Schlachtenmalern, die ſich dem feindlichen Feuer Preis geben. Die alte Geſchichte von den gemalten Trauben des Zeuxis, nach welchen die Vögel flogen, erſcheint im ſiebzehnten Jahrhundert zum öftern in neuer, mitunter auch ſtark vermehrter Auflage. Bei Floris van Dyk ſollen's die Spatzen gerade wie Zeuxis gemacht haben, ja bei Johann le Maire macht der Mythus gar noch den Zeuxis zu Schanden, denn le Maire malte einen Säulengang mit ſo natürlicher Perſpektive, daß die Vögel durchfliegen wollten und ſich die Köpfe einſtießen. Da mancherlei Bilder, welche in dieſem Sagenkreis berührt werden, unverſehrt auf uns gekommen ſind, die Spatzen aber nicht mehr nach denſelben fliegen, ſo müßten wir am Ende annehmen, daß das Federvieh im neunzehnten Jahrhundert dümmer oder, wie man's nimmt, auch geſcheidter geworden ſei, als es im ſiebzehnten war.

Allein so sicher von diesen Malergeschichten gut die Hälfte total erfunden sein mag, und ein weiteres Viertel in der Ausschmückung derart „übermalt," daß die ächte Farbe für immer verloren ist, so wird ein allgemeines culturgeschichtliches Interesse dieser Mährchenwelt dennoch vorhanden sein. Man muß nur die Anekdotenkreise im Großen und Ganzen auffassen. Die Anekdote hat so gut ihre Symbolik wie die Sage. Das Zeitalter hat in seinen Künstleranekdoten bestimmte Seiten des Künstlernaturells epigrammatisch plastisch ausgedrückt. Haben sich jene kleinen Thatsachen auch nicht alle wirklich zugetragen, so müssen sie doch innere Wahrheit für ein Zeitalter gehabt haben, das sie mit so wunderbarer Fruchtbarkeit in hundertfacher Variation fortpflanzte. Und diesen Kern der inneren Wahrheit der großen Anekdotengruppen (nicht der einzelnen Histörchen) herauszuschälen, wird eine höchst belohnende Arbeit für den Culturhistoriker sein.

Namentlich zeichnet sich die Anschauung des siebzehnten Jahrhunderts von der socialen Stellung der Malergenossenschaft oft aufs Ueberraschendste in diesen Sagenkreisen. Welch ein Gewinn wäre es für die Gesellschaftskunde, hätten sich auch bei den Gewerben die thatsächlich auch dort vorhandenen persönlichen Anekdotenkreise abrunden und bewahren können! Sie geben uns den Schlüssel zu einer förmlichen Psychologie des Standes und Berufes. Es gewährt einen Blick in das Seelenleben der Malergenossenschaft als sociale Gruppe, wenn wir z. B. sehen, welche hervorragende Rolle Ehrgeiz und Eifersucht in den Sagenkreisen der Malerbücher spielen. Cantarini stirbt aus gekränktem Ehrgeiz, van der Dort ärgert sich zu

Tode aus gleichem Grunde; dem Annibale Carracci frißt der Gedanke, unterſchätzt zu ſein, am Leben; Joos van Cleef wird raſend, weil Philipp von Spanien die Bilder des Titian den ſeinigen vorzieht; Bartholomäus Flamael wirft den Pinſel ins Feuer, aus Verdruß über die großen Fortſchritte ſeines Schülers Carlier; den Corienzio läßt die Eiferſucht Gift miſchen für ſeine Kunſtgenoſſen; Roſſo vergiftet ſich ſelbſt aus Neid auf den Primaticcio, und ſelbſt eine lange Reihe ſonſt trefflicher Männer erſcheint in einer Weiſe von dem Dämon der Eiferſucht beſeſſen, wie wir dies zwar als Charakterzug aller Künſtlergruppen kennen, aber in gleich hohem Grade doch nur noch bei den Schauſpielern wiederfinden.

Ich greife einen andern Mythenkreis heraus. Er gibt Kunde von den „Geſchwindmalern.“ Hier zeigt ſich wieder recht der innige Zuſammenhang der alten Malerei mit dem Handwerk. So wie dieſer Zuſammenhang aufhörte, verlor das Kunſt- und Meiſterſtück des Geſchwindmalers ſeine Bedeutung. Bei der Wagnerzunft galt es vordem als ein beſonderes Meiſterſtück, wann Einer früh Morgens Holz im Walde ausſuchte und aushieb, ein Rad daraus zuſammenfügte, und dann noch am ſelbigen Tage das unbeſchlagene Rad zu einer etwa zehn Stunden Wegs entfernten Schmiede vor ſich her trieb, um dort am Abend den Reif darum legen zu laſſen. Wenn nun Nicolaus Loir ſich vermaß zwölf heilige Familien an Einem Tage zu malen; wenn Molenaer eine große Landſchaft an einem Tage entwarf und in Oel ausführte, ohne ſich auch nur eines Malerſtockes dabei zu bedienen; wenn Teniers mit ſeinen „après-soupers“ ſtolzirte, Bildern, die er zwiſchen

Abendeſſen und Schlafengehen verfertigte; wenn Walther Crabeth keine Stadt durchreiſ't haben ſoll, ohne in derſelben wenigſtens ein gemaltes Fenſter zu hinterlaſſen: ſo ſteckt in dieſen Anekdoten, die heutzutage als ein ſehr verdächtiges Lob klingen würden, nichts anderes als das Seitenſtück zu jenem Hexenwerke der Radmacher, eine Reminiſcenz aus den Tagen der „Maler- und Tüncherzunft," wo derlei Kunſtſtückchen den Meiſterruhm erſt voll machten. In jener Zeit hatten dann auch die Deutſchen ihren Fa-Preſto und zwar in wörtlicher Ueberſetzung. Denn gerade unter den zwiſchen Tünchern und Malern mitten inne ſtehenden Augsburger Frescomalern aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts findet ſich ein Meiſter Mang Schnellaweg, der alſo dem wälſchen Luca Giordano Fa-Preſto den Ruhm ſeines Namens um mehr als zweihundert Jahre vorweg nimmt.

Selbſt viele Hiſtorien, welche lediglich den wahnſinnigen Fleiß alter Meiſter verherrlichen, gehören offenbar unter dieſe Rubrik der Gewerbsehre. Die Aeußerung des Ghirlandajo, der es bedauerte, daß er nicht gleich die ganze Stadtmauer von Florenz bemalen dürfe, findet ihre Erläuterung in ähnlichen Heldenthaten der Handwerkerzünfte. Und ſelbſt ein ſo hoher Genius wie Dürer würde ſchwerlich jene fabelhaft emſige Betriebſamkeit in Kunſt und Handwerk entfaltet haben, wenn er nicht in den Ueberlieferungen der Malerei als eines zünftigen Gewerbes aufgewachſen wäre.

Im fünfzehnten Jahrhundert und im Beginn des ſechzehnten finden wir auffallend viele Maler, die ihrer beſonderen Frömmigkeit wegen geprieſen werden: Fieſole, Fra Filippo Lippi,

Fra Bartolomeo, Cavallini u. A. Fiesole führt den Beinamen des „Seligen“ und „Engelgleichen,“ der Ulmer Maler Jakob der Deutsche sogar des „Heiligen,“ und Gaudenzio Ferrari erhält von der Synode zu Navarra das Prädikat „eximie pius.“ Mit der eigentlichen Renaissancezeit und dem üppigen Rococo aber verschwinden diese Heiligen von der Palette. Man kann alle die im Geiste des Mittelalters liegenden höheren Motive des frommen Wandels gelten lassen und muß doch dabei Realist genug sein, um vom socialen Standpunkt zu erkennen, daß bei einer gewerblichen Kunstbetriebsamkeit, die aus dem Kloster hervorgegangen und deren Hauptabsatz auf die Kirchen berechnet war, ein gewisser geistlicher Anstrich sich für die Gewerbsgenossen eben so gut von selbst verstand, wie für Organisten und Cantoren, Küster und Meßner, ja am Ende auch für die Lieferanten der Kirchengeräthe und Gewänder.

Für die Geschichte der Gesellschaft ungleich wichtiger als jener Heiligenschein um die Köpfe mittelaltriger Maler erscheint die gegenüberstehende Thatsache, daß mit dem siebzehnten Jahrhundert, wo sich die Maler befreiten von der Verkettung mit dem Gewerb, wo statt der strengen Zucht der Zunft die künstlerische Freiheit der subjektiven Genialität sich durchkämpfte, auch die steife Ehrbarkeit des Privatlebens in eine mehr als burschikose Zügellosigkeit umschlug. Die Schule der einzelnen Meister konnte zwar wohl die technische Tüchtigkeit des Schülerkreises, aber nicht die sociale der alten Zunftgenossenschaft wahren. Ein fliegendes Blatt von 1621 bezeichnet die Maler, Reißer (Zeichner), Formschneider und seltsamer Weise auch die Buchbinder (wenn es noch dem Sprüchwort zu Ehren die

Bürstenbinder wären!) als ganz besonders einem flotten Kneipleben zugethan. Aus den Biographien, namentlich der Niederländer dieses Jahrhunderts, lassen sich wohl an hundert kunstberühmte Namen als Zechbrüder aller Klassen zusammenstellen. Es ist freilich einleuchtend, daß Künstler, die mit so großer Liebe und Meisterschaft Trinkstuben und Betrunkene malten, schon um ihrer Studien willen in keinen Mäßigkeitsverein hätten treten dürfen.

Aber das üppige, weltliche Leben saß ja keineswegs blos bei den Volks- und Genremalern. Die katholischen Italiener, Franzosen und Flamänder, welche ihre riesengroßen Altarblätter und Heiligengeschichten so massenhaft malten, wie nur je das Mittelalter, waren trotzdem privatim nicht minder lustige Weltkinder als die reformirten Holländer, die mit ihrem fröhlichen Erfassen des cynisch-humoristischen Volksgeistes dem Puritanismus der Theologen den grellsten Widerpart hielten. War denn der Geist der Zeit in dem religionskriegenden, hexenbratenden siebzehnten Jahrhundert überhaupt so erstaunlich weltlustig? Nicht die allgemeine Stimmung der Periode, sondern die sociale Entfesselung hat die Künstler und die großen Herren damals übermüthig gemacht. Die gleichzeitigen Musiker und die armen deutschen Maler, soweit sie noch in dem alten Zunftbanne gefesselt blieben, erscheinen ihrerseits auch demüthig, bescheiden, kleinbürgerlich engbrüstig. Rubens und Vandyck und Titian aber lebten social recht wie die Könige dieser Welt, darum malten sie auch so weltlich und so königlich.

Welch reiche Abstufung aller Arten des sinnlichen Genußlebens von der genialen Ueppigkeit der drei Letztgenannten,

dazu eines Guido Reni, Dujardin Rombouts u. A. bis zur Trunksucht und Völlerei eines Jan Steen, Patenier, Craesbecke, Joh. Lys, Molenaer, Joh. de Mabuse, Langendyck, Brouwer, Franz Hals sammt seinen beiden Söhnen! Jan Steen, wohl der reichste Humorist unter den niederländischen Genremalern, endet tragisch — als versoffener Schenkwirth. Er soll trunken ebenso gut gemalt haben, wie nüchtern, wie es von dem Blumenmaler Joh. van Huysum heißt, er sei, in Wahnsinn verfallen, kein schlechterer Maler gewesen, als bei hellem Verstand.

Jene Maler, die 1655 eine große Petition nach dem Haag schickten, um von der faktisch längst zerschnittenen Gemeinschaft mit der Tüncherzunft auch förmlich erlöst zu werden, jene Maler, die keine wunderreichen Heiligen mehr waren wie im fünfzehnten Jahrhundert, sondern nur noch wunderliche Heilige, und keine ehrsamen Handwerksmeister mehr wie im sechzehnten, jene Leute, die sich am liebsten durch einen mit Matrosen, Fischern und Bauern flott verjubelten Tag für ihre Kunst begeisterten, — waren nicht so friedfertig, so stilllebig, wie ihre Bilder zu beweisen scheinen. Sie waren Stürmer und Dränger, gewaschene Revolutionäre. Und indem sie das sociale Leben auf den Kopf stellten und das künstlerische Urrecht der verachteten gemeinen Natur ausriefen, leiteten sie eine ästhetische Umwälzung ein von ungeheurer Triebkraft. Die sociale Umwälzung aber verkündete dieses junge Holland eben in seinen anscheinend so gar harmlosen Bildchen als eine Thatsache.

Hier fällt von dem socialen Studium manche neue Lichtbrechung auf das kunstgeschichtliche. Der volle Anbau der

hiſtoriſchen Volkskunde wird überhaupt dereinſt zeigen, daß dieſe der Kunſtgeſchichte für viele reiche Belehrungen nichts ſchuldig zu bleiben braucht, ſondern durch das Erſchließen von tauſend neuen Geſichtspunkten alles Empfangene wieder wett machen kann.

Jene Maler, die, trotz Stillleben und Heiligenbild, ſo manche Feſſel der bürgerlichen Sitte abwarfen und die ſociale Selbſtherrlichkeit des Genius weiſſagten, ſind in dieſem Sinne ebenſogut wie manche gleichzeitige Philoſophen und Socialiſten die Vorläufer Rouſſeau's und Voltaire's geweſen. In keiner andern Kunſt ſiegte damals ein gleiches Wagniß. Und war nicht den Holländern, die ihre knorrigen Lebensbilder des „Arbeiters," dazu aber auch ihre wunderbaren Gruppen von buntſcheckigem Lumpengeſindel übermüthig auf die Leinwand warfen, gleich ſo manchem cyniſchen Satyriker der damaligen Litteratur, die prophetiſche Ahnung aufgegangen von dem künftigen ſocialen Recht des gemeinen Mannes, — obgleich das Zeitalter noch mit dem ganzen Hals im ſteifgeſtärkten Spitzenkragen ſtak? Welch ein anders gearteter Geiſt ſprudelt aus ihren mit Abſicht und Behagen gemalten Derbheiten gegenüber dem naiv entſchlüpfenden Cynismus der ältern Maler! Es liegt in ihrem ungewaſchenen Humor eine bewußte, keck herausfordernde Satyre gegen den Zopf der damaligen bürgerlichen Geſellſchaft. Der Harlemer Johann Torrentius ging im frechen Uebermuth ſeiner Darſtellungen ſo weit, daß ein großer Theil ſeiner Bilder durch Henkershand verbrannt wurde, und er ſelber (1630) auf der Folter ſtarb. Und doch ſtempelt auch ihn die Kunſtgeſchichte mit dem harmloſen Prädikat eines „Stilllebenmalers."

Das neunzehnte Jahrhundert erkennt es freilich immer allgemeiner an, daß, neben den hiſtoriſchen und beruflichen Standesgruppen, auch Geiſt und Bildung die Geſellſchaft in zwei große Hälften theilt, und die Ariſtokratie des Genius auch den bürgerlichen Mann ebenbürtig macht dem Hochgeborenen. Vor zwei bis dreihundert Jahren konnte man noch nicht alſo ſprechen. Aber die Ehren, zu welchen namentlich in Italien und den Niederlanden ſo viele glänzend belohnte Glückskinder unter den Malern aufſtiegen, war dennoch abermals eine Weiſſagung auf jene moderne Thatſache. Die Anekdote ſymboliſirt es: Kaiſer Maximilian hält dem Albrecht Dürer die Leiter, und Heinrich VIII. von England ſagt jenem Lord, der in Holbein's Werkſtatt bringen wollte, das bedenkſame Wort: er könne aus ſieben Bauern ſieben Lords, aber aus ſieben Lords keinen einzigen Holbein machen. So bedeutend die Thatſache, daß Vandyk aus dem Geiſt der feinen, vornehmen Welt herausmalte, für den kunſtgeſchichtlichen Erklärer ſeiner Werke, ebenſo bedeutend iſt ſie auch für den Hiſtoriker der Volkskunde. Die Ariſtokratie des Genius ſteigt zuerſt bei den Malern epochemachend über den Standesrang der Zunft.

So große ſociale Kriſen erzeugen dann aber auch natürlich allerlei Narrheit in den Köpfen der Einzelnen. Raſche Witterungswechſel bringen Schnupfen und Huſten und ſetzen wohl auch ergötzliche Sparren epidemiſch einem ganzen Stande in den Kopf. So ſind denn auch die Malerbücher des ſechzehnten und ſiebzehnten Jahrhunderts überreich an Sonderlingen. Das ſo lange zurückgehaltene Anrecht des Einzelnen auf die Entwickelung ſeiner perſönlichen Abſonderlichkeiten macht ſich nun

gewaltſam Luſt. Die verrückteſten Grillen kommen in Mode. Ein Italiener verrennt ſich in den Eigenſinn, die Schatten mit der rechten, die Lichter mit der linken Hand zu malen. Arnold Gelder trägt die Farben appetitlicher Weiſe mit dem Finger ſtatt mit dem Pinſel auf. Cornelis Kettel befleißt ſich des Kunſtſtückes, mit Händen und Füßen ohne Pinſel die größten Gemälde zu verfertigen. Wie er das angefangen, verſchweigt freilich die Sage. Eſtevan March rührt immer erſt die Trommel zu einem Sturmmarſch, bevor er an ſeinen Schlachtenbildern malt. Nicolo Caſſana wälzt ſich am Boden und ſchreit wie ein Beſeſſener, wenn ihm ein Bild nicht nach Wunſche gelingt. Der Geſchichtsmaler Deodat Delmont treibt Wahrſagerei als Nebengeſchäft in Mußeſtunden, und Ludwig van Deyſter iſt bei ſeinem Malerberuf von einer unglückſeligen Dilettantenpaſſion für die Verfertigung von Orgeln, Klavieren, Violinen, Wand- und Taſchenuhren geplagt. Nicolaus Colombel ſpielt den Einſiedler und will weder von einem Weib, noch von Schülern und Dienern etwas wiſſen. Dem Baglioni aber ſagt man gar nach, daß er in ſeinem Atelier zu Parma einſt plötzlich von der Staffelei aufgeſprungen, und in Pantoffeln und Kappe nach Rom gelaufen ſei, um dort eine Säule zu copiren, die er in einem begonnenen Werke anbringen wollte.

Chriſtian Schuchart hat unlängſt ein lehrreiches Buch über Lucas Cranach geſchrieben, worin er alle möglichen Papierſchnitzeln von alten Rechnungen, Briefen, Notizen, Tagebüchern, lateiniſchen Lobgedichten ꝛc. zuſammenträgt, und ohne es zu

beabſichtigen uns ein weit reicheres Material für das ſociale Lebensbild des Bürgers und Gewerbsmanns Lucas Cranach als für das kunſtgeſchichtliche des Malers gibt. Mich überſchleicht ein wehmüthiges Gefühl, wenn ich auf die endloſen Rechnungen und Arbeitsverzeichniſſe zurückblicke, die Schuchart von dieſem „Lucas Maler“ zuſammenſtellt. Welch ungeheure Thätigkeit, welche grauenhafte Zerſplitterung bei dieſem großen Tüncher und Maler, den Kugler vom kunſtgeſchichtlichen Standpunkte den Hans Sachs unter den Malern nennt, was aber auch in ſocialem Betracht gilt; denn Beide waren Künſtler auf dem geſellſchaftlichen Boden des Handwerks. Cranach befaßt ſich mit Vergoldung, Lackirung und Oelfarbenanſtrich, Tapetenmalerei, Wappenmalerei, Porträtfabrikation, Kupferſtecherei, Holzſchneiderei und wirklicher Malerkunſt jeglicher Art. Dazu iſt er auch verantwortlicher Meiſter von etlichen Dutzend Malerknechten, privilegirter Inhaber einer Apotheke, Bürgermeiſter und Hofbedienſteter mit dem Platz an der zweiten Hoftafel. Wir ſprechen ſo gerne von moderner Zerſplitterung: ſie iſt ja ſtrenge Concentration gegenüber ſolch namenloſer Vielgeſchäftigkeit!

Tröſtend aber gemahnt mich dieſe ſeltſame Miſchung von Kunſt- und Handwerksbetrieb an das Schickſal einer modernen Berufsgenoſſenſchaft, die in ähnlich getheilter Emſigkeit in's Handwerk arbeiten muß, damit man ihr zeitweilig vergönne, auch wieder frei der Kunſt und Wiſſenſchaft zu dienen, an uns Männer der Litteratur, die wir freilich keinen Platz an der zweiten Hoftafel und keinen Stuhl im Bürgermeiſteramt haben. Wir ſtehen in derſelben zweifelhaften ſocialen Stellung wie die

Maler jener Uebergangszeit, dreigetheilt zwiſchen dem journaliſtiſchen Handwerk, der gelehrten Zunft und freier künſtleriſch-wiſſenſchaftlicher Productivität, und die Berufsſtatiſtik weiß niemals recht, auf welchen beſtimmten Punkt ſie uns eigentlich ſetzen ſoll. Doch ſollten wir es wenigſtens ſelber wiſſen. Die Litteratur iſt eben das Object einer neuen, ächt modernen Berufsthätigkeit wie vor drei Jahrhunderten die Malerei als reine Kunſt.

Der Troſt, ſich zu Zeiten wenigſtens ganz einem Bild hingeben und dasſelbe mit aller Liebe und Treue, mit dem gedoppelten Fleiß einer halbgefeſſelten Künſtlerhand ausmalen zu dürfen, hielt die alten Maler immer wieder friſch über dem Waſſer. Und in der gemüthlichen Vertiefung in ihren Gegenſtand waren ſie oft unendlich größer und inniger, als die ſpäteren, von der Kette des Handwerks befreiten und wie große Herren geachteten Meiſter. Sollte es uns von der Gelehrtenzunft halb erlöste Schriftſteller nicht auch friſch über dem Waſſer halten, daß es uns doch oft genug vergönnt iſt, einen wiſſenſchaftlichen Stoff aus unſerer eigenſten Individualität heraus mit der ganzen treuen, hingebenden Liebe einer Künſtlerſeele durchzubilden, ihn in originale Formen zu gießen, die auch dann noch einen Werth behalten können, wenn der Stoff längſt veraltet iſt, und in der Innigkeit, mit welcher wir auch dem ernſten Gedanken einen Hauch der Schönheit zu geben trachten, den ſocialen und wiſſenſchaftlichen Zwieſpalt zu vergeſſen, worin wir in dieſer Uebergangszeit mitten inne ſtehen? Was Leſſing, Möſer, Herder, als Kunſtgebilde der wiſſenſchaftlichen Litteratur in Proſa geſchrieben, das hat ſein Jahrhundert überdauert und

lebt und wirkt heute noch kräftiger im Geiſte der Nation, als damals; die gleichzeitigen Bücher der excluſiven Männer einer hochnaſigen Gelehrtenzunft ruhen in den Bibliotheken als Stoffſundgruben für nachkommende Gelehrte, die daraus wieder Stofffundgruben für eine ſpätere Gelehrtenzunft machen werden.

Der Kampf des Rococo mit dem Zopf.

1853.

Keine Zeit iſt ſo reich an genrehaften humoriſtiſchen Originalen, die ſich eine Welt für ſich allein bauten, wie das ſiebzehnte und achtzehnte Jahrhundert. Wir begegnen dort überall Sonderlingen von Profeſſion, die mit bewußter Abſicht eine, wie die Schauſpieler ſagen, „chargirte" Charakterrolle ſpielten. Ihre Schrullen und Seitenſprünge galten für würdig in Memoiren und Anekdotenbüchern der Nachwelt überliefert zu werden, und wer ein Gentleman ſein wollte, mußte wenigſtens in einigen Stücken ein Narr ſein. Die romantiſchen Abenteurer des Mittelalters kehrten wieder in einem neuen Coſtüm, in minder phantaſtiſchen, aber weit humoriſtiſcheren Formen, Don Quixote hat den Helm mit der Perücke vertauſcht.

Für das neunzehnte Jahrhundert ſind derlei Originale — wo ſie etwa noch exiſtiren — ganz zufällig, für das ſiebzehnte und achtzehnte Jahrhundert waren ſie nothwendig.

Jener eigenſinnige Trotz auf die möglichſt barocke Perſönlichkeit, jene dem ganzen Zeitalter eingeborne Neigung zur individuellen Caricatur reimt ſich zwar ganz gut mit dem willkürlich

abenteuerlichen Geſchmack der Rococozeit — des ſiebzehnten Jahrhunderts —; aber ſie ſteht im ſchroffſten Widerſpruch zu der Tendenz des Zopfes, im achtzehnten; denn das Wildwüchſige zu beſchneiden, das Phantaſtiſche nüchtern, das Ueppige ſchmal, mager und uniform zu machen, und Leben, Kunſt und Wiſſenſchaft über denſelben Kamm der akademiſchen Regel zu ſcheeren: dies alles iſt ja gerade ein unterſcheidendes Merkmal des Zopfes vom Rococo. Dennoch behauptete ſich jene Neigung zur individuellen Caricatur durch die ganze Zopfperiode. Ja das Wappenbild dieſer Zeit ſelbſt, der Haarzopf, iſt hervorgewachſen aus dem widerſprechenden Streben, die freiwuchernde Originalität des Haarwuchſes zu bändigen und zu uniformiren, und doch auch wieder dem Menſchen eine pure Grille, einen kleinen Originalitätsſchnörkel hinten anzuhängen.

Man könnte kurzweg ſagen, ein Extrem hat das andere herausgefordert. Als die Leute den alten fachmäßigen Hanswurſt von der Bühne verbannten, ward es ihnen Bedürfniß ſelber als Hanswurſte einherzulaufen. Die nüchterne, aufgeklärte Zeit proteſtirte gegen die alten Volksmährchen mit Kobolden, Gnomen, Elfen und Conſorten, aber Tauſende von lebendigen Caricaturen ſpielten dafür in ihrem eigenen Zimmer die Kobolde und Gnomen, und ſchäferliche Damen nahmen den Elfen, Nixen und Nymphen ihre Rollen ab.

Allein das Phänomen führt zu viel tieferen culturgeſchichtlichen Thatſachen.

Scheiden wir vorerſt die Begriffe. Die Wörter „Rococo“ und „Zopf“ galten anfangs nur der bildenden Kunſt; man gewöhnt ſich aber allmählich, ſie für die ganze Culturperiode

zu gebrauchen. Das ist fein und löblich; denn jene Wörter sind aus dem Leben, aus der sinnlichen Anschauung gegriffen, während wir sonst fast nur noch todte Schulwörter für derlei Dinge zu erfinden pflegen.

Das Rococo — in der bildenden Kunst — setzt die Renaissance voraus, und ich glaube, man hat es gar schon die verrückt gewordene Renaissance genannt. Gerechter könnte man sagen, als sich die Renaissance berauschte, ward sie zum Rococo. Und wenn dann das Rococo der Rausch, so wäre der Zopf der Katzenjammer der Renaissance.

Doch ich muß mein Roß zu ruhigerem Schritte zügeln und schulgemäßer definiren.

In der Renaissance wurden die antiken Formen wiedergeboren, zunächst in und neben den mittelalterlichen, dann zur Besiegung derselben. Aber die neue Zeit des sechzehnten Jahrhunderts hatte neue Bedürfnisse, neue Sinne, neue Leidenschaften, denen die Antike so wenig vollkommen genügen konnte, wie die Gothik. Wer kein alter Römer mehr ist, der kann auch nicht mehr ganz so bauen und bilden, wie die alten Römer. Darum reckte und dehnte man an der Antike und paßte sie dem neuen Menschen an, so gut es eben gehen wollte. Kunstformen anpassen ist aber eben so schwer, als Röcke zu verändern, die auf einen fremden Leib geschnitten sind. Nur wenigen der größten Baumeister und Bildner gelang es auf kurze Frist, den inneren Widerspruch zwischen dem neuen Leben und der alten Kunst zu beschwören. Keine Kunstperiode hat eine so spannenkurze Blüthe gehabt, wie die ächte Renaissance; schon da sie zur Welt kam, trug sie das Muttermal der Manier auf der Stirne.

Dieſe Manier in ihrer Fülle und Reife iſt das Rococo. Die vollſaftigen, lebensſprühenden Leute, in welchen der Sturmgeiſt der Periode der Entdeckungen und Erfindungen, der ſocialen Revolution und der religiöſen Reformation noch immer nicht ausgetobt hatte, fanden die Formen der Antike zu eng und wollten ſie doch nicht aufgeben, reckten und dehnten, ſchnörkelten und verkröpften daran, ja zerſprengten ſie und hielten dann doch wieder ihre Trümmer feſt, ja fanden dieſe Caricaturen und Ruinen ſchöner als das Original. Das Rococo iſt in Feſſeln gewaltthätig, übermüthig im Zwange, in der Nüchternheit trunken. Es iſt die Kunſt einer reichen, üppigen, unklaren, ruheloſen Zeit.

Da kam Krieg und Verwüſtung, Armuth und Elend. Verkommene Menſchen werden trocken und pedantiſch; Druck und Tyrannei von Außen erzeugt Schulmeiſterei nach Innen. So ward denn auch die Kunſt des Rococo im achtzehnten Jahrhundert arm, nüchtern, in Regeln eingeſchnürt, jenes leidenſchaftlichen Schwunges bar, der vordem mit ihren Auswüchſen verſöhnen konnte. Geniale Manieriſten können verführeriſch glänzen, ſchulgerechte ſind abſchreckend langweilig. Der Zopf iſt das vertrocknete, nach akademiſchen Regeln zugeſchnittene Rococo. Die üppige Rococo-Flora von allerlei Kraut, Giftkraut und Unkraut wird uns in der Zopfzeit als todtes Herbarium auf Löſchpapier präſentirt.

Die Perioden der Kunſtgeſchichte meſſen ſich nur nach runden Ziffern. So mag der bildende Künſtler immerhin ſagen, daß dem ſechzehnten Jahrhundert die Renaiſſance gehöre, dem ſiebzehnten das Rococo und dem achtzehnten der Zopf. Aber

für die Culturgeſchichte iſt dieſe Rechnung denn doch wieder etwas zu rund. Die deutſche Litteratur gehört durch ein gutes Stück der Rococozeit bereits dem Zopfe und befreit ſich von dem Zopfe bereits in der dickſten Zopfzeit des Architekten und Bildhauers. Paleſtrina und Orlando di Laſſo zeigen die Nachblüthe des Mittelalters in der Renaiſſanceperiode; Händel und Bach ſtanden im achtzehnten Jahrhundert dem Rococo viel näher, als dem Zopf, wenn ſie nicht ſo neue und eigene Geiſter wären, daß man ſie überhaupt gar nicht recht in jene Begriffe zwängen kann.

Und dennoch gibt das Rococo einen durch die ganze weite Culturgeſchichte des ſiebzehnten Jahrhunderts klingenden Grundton, wie der Zopf des achtzehnten.

Darum braucht man jenen allgemeinen Charakter der Periode nicht aufzugeben, und ſieht doch, wie das Rococo noch in die Zopfzeit dringt. Denn die Colonnen der Geiſterſchlacht ſchreiten nicht in gleichem Schritt und gleicher Front vor, wie die Bataillone auf dem Paradeplatz, ſondern die Flügelmänner ſind hier oft um ein Jahrhundert dem Centrum voraus.

Wenn uns alſo die Kunſt- und Sittengeſchichte des vorigen Jahrhunderts zeigt, wie damals zwieſpaltige Geiſter dennoch auf gemeinſamem Boden miteinander rangen, das Uebermaß abenteuerlicher Willkür mit der nüchternſten allgemeinen Schulmeiſterei, ſo nenne ich dies eben einen Kampf des Rococo mit dem Zopf.

Man verachtete die leibhafte Geſchichte, und brach mit derſelben, um ſich vor der Tyrannei hiſtoriſcher Geſpenſter deſto tiefer zu beugen. Während die Dichter in blindem Reſpect

vor den Einheiten des Aristoteles als einem historischen Urkanon befangen waren, verbesserte Houdart, ohne ein Wort griechisch zu verstehen, den Homer, der ihm nicht regelrecht genug gedichtet hatte.

Bei den großen Herrschercharakteren des achtzehnten Jahrhunderts, die neue, strengere, geregeltere Formen des Staatsregiments schufen, zeigt sich der gleiche Gegensatz von persönlicher Willkür und der Hingabe an eben jenes allgemeine von ihnen begründete Gesetz. Friedrich der Große, Joseph II., Katharina von Rußland, Maria Theresia, Karl XII., Peter der Große konnten sämmtlich das Sonderlingswesen, welches die Zeit als das nothwendige Attribut einer genialen Natur ansah, nicht ganz los werden. Daher gaben sie den Stoff zu unzähligen Anekdoten; sie machten sich in persönlichen Launen, Grillen und Einfällen zeitweilig frei von dem neuen Geist der gesellschaftlichen Uniformität und der politischen Gesetzesgleichheit. Mit dem Bilde der antiken und mittelalterigen Heldenkönige könnte man einen solchen Anekdotenkram nicht zusammenreimen. In den beiden vorletzten Jahrhunderten dagegen mußte ein König witzig sein, wenn seine Größe den Zopfmenschen nicht langweilig erscheinen sollte. Die Scandalchronik der Höfe war mindestens ebenso wichtig, als die politische Chronik der Reiche. Durch seinen Mutterwitz und seine guten Einfälle ward der alte Fritz selbst bei seinen Gegnern eine volksthümliche Erscheinung, und bei dem nichtpreußischen Volk lebt er heute noch mehr in den Anekdoten seines Privatlebens fort als in seinen fürstlichen Handlungen. Daher sind alle die Könige und Helden der Rococozeit mehr ein Stoff für das historische

Genrebild des Romans, des Luſtſpiels, als für das wirkliche Hiſtorienbild des Epos und der Tragödie. Ganz charakteriſiren kann man ſie nur durch Ausmalung von hundert Einzelzügen ihrer Eigenart und ihres Eigenſinns, die der große epiſche Styl nicht verträgt. Es iſt gar nicht zufällig, daß Scheerenberg in ſeinen hiſtoriſchen Genregedichten, in denen er Friedrich den Großen beſingt, über die willkürlichſten holperigſten Versgebilde nicht hinauskommen kann. Die eigenſinnigen Helden mit den Zöpfen dulden keinen glatten Vers. Der beliebte Vers ihrer Zeit aber, der ſteife Alexandriner, charakteriſirt nur einſeitig den Zopf, nicht das Rococo.

Die kleinen Fürſten ahmten die großen nach, und was dort originelle Charakterzüge geweſen, das ward hier zur ergötzlichen Caricatur. Der Eine copirte Peters des Großen Zwergenhochzeit, der Andere Friedrich Wilhelms I. Rieſengarde. Ein Fürſt von ſo wunderbarer Paſſion für die Baßgeige wie Herzog Moriz von Sachſen-Merſeburg, der ſelbſt ſeinem neugeborenen Töchterlein eine kleine Baßgeige in die Wiege legte, war nur im achtzehnten Jahrhundert möglich. Seine Unterthanen haben ihn vielleicht nicht einmal einen Narren, ſondern nur einen Mann von fürſtlichen Launen genannt. Ein Fürſt, der den Fiedelbogen ſtatt des Scepters führt, und dabei ſeine Hände „von Blut- und Dintengräueln rein“ hält, iſt ein ächter Repräſentant des Rococo, nicht des Zopfs. Jener Landgraf von Heſſen, der in Pirmaſenz ein zweites Potsdam ſchaffen wollte, und ſelig in dem Gedanken war, daß er in der tabakdampfenden Wachſtube Hof halten durfte, der ſeinen höchſten Regententriumph feierte, indem er im ſtichdunkeln Exercierſaal

ſein ganzes Grenadier-Regiment manövriren ließ, ohne daß in den Gliedern die geringſte Unordnung vorgekommen wäre, iſt eine ächte Rococoſigur; denn durch ſeine tolle Launen vernichtete er humoriſtiſch den langen Zopf, der an ſeinen Handlungen hing.

Der Fürſt mußte damals ein Virtuoſe der Perſönlichkeit ſein. Dabei kam die zum ſteifſten Regelzwang veräußerlichte Etikette der Höfe in ſeltſamen Widerſpruch mit dem Ehrgeiz der einzelnen Fürſten, als Original zu glänzen. Es iſt derſelbe Widerſpruch, der auch die Kunſt und Wiſſenſchaft dieſer Zeit charakteriſirt, der Widerſpruch zwiſchen akademiſchem Regelzwang und willkürlichſter Verſchnörkelung, der Widerſpruch zwiſchen Zopf und Rococo. Wenn ein alter Haudegen von einem deutſchen Reichsfürſten bei großer Tafel einem fremden Prinzen, der ſich etwas zu viel Braten auf ſeinen Teller gehäuft, denſelben ohne Weiteres zur Hälfte wieder wegnahm, ſo bezeichnet das den Kampf der Zeit zwiſchen Willkür und Etikette. Um den kleinen Verſtoß des Prinzen und Gaſtes gegen die Etikette zu rächen, begeht der fürſtliche Wirth einen noch viel größern, und man bewunderte das ohne Zweifel als einen rechten Genieſtreich.

In den höchſten Kreiſen der Geſellſchaft glaubte man ſich oft nicht beſſer amüſiren zu können, als indem man ſich um das freieſte Spiel der perſönlichen Laune zu entfalten, dem ſtrengſten Deſpotismus eines äußern Zwanges freiwillig unterwarf. Darin liegt ein ungeheurer Humor, eine tiefe Selbſtironie des Zeitalters. Eines der merkwürdigſten Denkmale dieſer Selbſtironie gründete ein Bayreuther Markgraf in der

Eremitage bei Bayreuth. Um die Freuden eines Landaufenthalts zu genießen, mußte der ganze Hof daſelbſt — Mönch und Nonne ſpielen. Durch Schweigen und Einſamkeit, durch die peinlichſte Feſſel von allerlei langweiligen Ordensregeln mußten ſich die „Eremiten“ zu geſelligen Vergnügungen und Hoffeſten vorbereiten. Um das Hofleben in einer ganz neuen Art zu genießen, gab man ihm die ernſthafte Maske des Kloſters; man quälte und langweilte ſich um vergnügt zu ſein, und ſchnürte den geſelligen Umgang in eine Zwangsjacke, um ihm den Anſchein einer ganz neuen und freien Bewegung zu geben.

Selbſt der deutſche Pietismus, der im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts gerade in der vornehmen Welt ſo viele Bekenner gewann, zeigte ein Stück Rococo im Zopf. Auch er beruhte zum Theil auf einer Vermiſchung der ſubjectivſten Freiheit und Willkür mit dem ſtrengſten Zwang einer neuen Glaubensordnung. Daher trat er oft revolutionär, reformatoriſch und reaktionär zu gleicher Zeit auf. Man ſprengte die Feſſeln der verſteiften Dogmatik und des erſtarrten Kirchenregiments, um jeden freien Athemzug in eine neue Feſſel einzufangen. Sogar der letzte, unfreiwilligſte Act des Lebens, das Sterben, ſollte ſyſtematiſch abgemacht werden. Die pietiſtiſche Litteratur dieſer Zeit weiſt ein vierbändiges Werk auf, welches die letzten Stunden von 51 jüngſt verſtorbenen Perſonen in peinvollſter Ausführlichkeit einer Art von vergleichender Anatomie unterwirft, damit man daraus die beſte Art zu ſterben gleichſam ſchulgerecht lernen könne. Der Verfaſſer dieſes Werkes, ein Graf v. Henkel, beglückwünſcht einen Freund, der Zeuge bei dem „lehrreichen Tod“ eines Hrn. v. Geuſau

gewesen, darüber mit den Worten: „es lohne der Mühe, ein dergleichen Collegium privatissimum über die Kunst selig zu sterben, zumal von einem solchen professore moribundo, gehört zu haben."

Die französischen Neu-Romantiker, die doch allen litterarischen Ueberlieferungen des achtzehnten Jahrhunderts auf's entschiedenste den Krieg erklären, schwelgen trotzdem förmlich in Stoffen aus der Zeit; die Herren in der Perrücke sind ihre dankbarsten Helden geworden, und nicht blos in den Romanen, auch in der Wirklichkeit glauben wir unsere Salons und Möbel nicht moderner schmücken zu können, als indem wir sie mit dem Schnörkelwerk der Perrückenzeit bedecken. Darin liegt nur ein scheinbarer Widerspruch. Nicht der Zopf ist es, sondern das Rococo, das wir so emsig wieder beleben; nicht der akademische Regelzwang, sondern die subjective Willkür, der Geist der originellen, grillenhaften Charaktere. Diese freie Laune der Rococozeit dünkt uns frisch wie die Natur, gegenüber dem planvollen Gleichmaß unserer modernen Zustände, die gar nicht mehr gestatten, daß Einer ein rechter Narr sei, und darum schon keine grellen Romancharaktere mehr aufkommen lassen, wie das achtzehnte Jahrhundert seinerseits schon keinen rechten dramatischen Charakter mehr erzeugte. Wenn Rousseau, sobald der Geist der Grobheit über ihn gekommen ist, aller Welt die genialsten Sottisen sagt, wenn der Bauer und Dichter Robert Burns, ein „riesenmäßig ursprünglicher Mensch," wie Thomas Carlyle ihn nennt, plötzlich unter den Drahtpuppen und Possenspielern des achtzehnten Jahrhunderts auftritt, und mit seiner derben, einfachen Natur wie ein Wunder

in den Edinburger Salons angestaunt wird, dann ergötzen auch wir uns an der Naturkraft, die unter der Form des Rococo im Zopf steckt. So muß selbst der Kunsthistoriker, der sich empört über das Erlöschen des historischen Sinnes zu jener Zeit, über den Vandalismus, mit welchem ein hoffärtiger Unverstand damals die Denkmale des Mittelalters zertrümmerte, doch zugleich das Selbstbewußtsein bewundern, das aus diesem Vandalismus spricht, den Trotz auf die Weisheit des eigenen Zeitalters, der alles Alte keck nach dem eigenen Geschmack ummodelte, weil er fest überzeugt war, daß dieser Geschmack der allein wahre sei. Das ist ein eigenthümliches Zeichen von Kraftbewußtsein und Lebensfülle, die mitten aus dem kranken Leben einer entarteten Zeit hervorbrach. Um diesen blinden Glauben an sich selbst, der aus der vermessenen Willkür des Rococo in und trotz dem Regelzwang des Zopfes emporwächst und mit der tollen Originalitätssucht so vieler einzelnen Charaktere zusammenhängt, können wir schier die alten Zöpfe beneiden. Wir zweifeln stark an der Vortrefflichkeit unserer so viel vorgeschrittenen geistigen Entwickelung, während in den Tagen unserer Urgroßväter niemand zweifelte, daß jene Zeit, die wir mit Recht mit dem Spottnamen der Zopfzeit geißeln, die eigentlich goldene Zeit der Kunst und Wissenschaft sei.

Unsre süddeutschen Bauern leben eigentlich noch ganz und gar in dem Kunstgeschmack des Rococo. Das Mittelalter haben sie vergessen und die moderne Kunst noch nicht gefunden. Dem Schwarzwälder Bauern ist die barock brillante Kuppelkirche zu St. Blasien ein viel größeres Wunderwerk heimischer Kunst, als das Freiburger Münster. Bunte, überphantastische Rococo-

Heilige dünken dem katholiſchen Landvolk meiſt weit erbaulicher, als ein ſtreng ſtyliſirtes Bild des Mittelalters oder der modernen Schule. In dem Zierwerk der Geräthe und Häuſer der Bauern iſt der Rococoſtyl ganz naiv in unſre Zeit mitgebracht worden, und wer jetzt ächte Rococoſeſſel für ſeinen Salon haben will, der durchſucht nicht ſelten die Bauernſtuben. Die Freude des Bauern am Rococo, welche ſtandhaft ſo manchen Wechſel des Geſchmacks überdauert hat, iſt leicht erklärbar. Der Bauer iſt ſelber ein Original, mehr zwar in der Gattung, als im Individuum, und ſeiner rohen, derben Kindernatur leuchtet das Glänzende, Abenteuerliche, Affektvolle, Gewaltthätige des Rococo ein, recht wie eine grobe Frakturſchrift. Mit dem ächten Zopf dagegen hat er niemals ſympathiſirt. Der knappe, armſelige Frack dieſer Periode iſt ſo wenig jemals herrſchende Volkstracht geweſen, wie der wirkliche Haarzopf, und die kahlen Façaden der akademiſchen Zopfarchitektur wurden niemals epochemachend für den Volksbau. Der Bauer hat ſich nur das Rococo aus dem Zopfe des vorigen Jahrhunderts herausgenommen.

Wir ſchulmeiſterlichen Städter dagegen ſind in dem Außenbau unſrer Häuſer, in der ſchreinerhaften Kaſernenarchitektur mit den eintönigen Fenſterreihen ſo lange dem Zopf verhaftet geblieben; in der bunten, grillenhaften Ausſchmückung unſrer Zimmer haben wir es dagegen wieder zum Rococo gebracht, und erſt in neueſter Zeit beginnt man — wie z. B. in der neuen Maximiliansſtraße in München — wieder zum kräftigen Individualismus der Renaiſſance veredelnd zurückzugreifen. Dies iſt aber nichts zufälliges; denn in unſerm Bürgerthum

wuchert überhaupt wieder ein persönlicheres, originelleres Leben als vor zwanzig Jahren.

In der Rococozeit porträtirte man unendlich viel, und diese Neigung, im Oelbild, Pastell und Kupferstich, in der Silhouette und dem Miniatur-Medaillon, pflanzte sich fort durch die ganze Zopfperiode. Es war zeit- und standesgemäß, seine eigenen Züge für nichts geringes anzusehen und Niemand argwohnte darin eine persönliche Eitelkeit.

Wie man sich vom Kupferstecher porträtiren ließ, so liebte man es auch, sich selber in seinen Briefen, Tagebüchern und Memoiren abzuconterfeien. Die Sitte kam von den Franzosen aus dem siebzehnten Jahrhundert zu uns herüber und bestand als ein ächtes Kind des Rococo den Kampf mit dem Zopfe siegreich bis in's neunzehnte. Solch breite Freundschaftscorrespondenz, wie man sie vor fünfzig bis hundert Jahren noch allgemein geführt hat, vermag jetzt kein Mensch mehr zu führen. Diese Selbstschau, dies Wichtigthun mit kleinen Personalien ekelt uns an. Gleim's, Heinse's, Jacobi's, Johannes Müller's Briefe genügen, um uns diesen Ekel vollauf empfinden zu lassen. Man würde denjenigen jetzt einen Gecken nennen, der sein liebes Ich für so wichtig hielte, daß er eine ellenlange Correspondenz jahraus jahrein über sich selber führte. Die allgemeinen Interessen sind gewachsen, die privaten zusammengeschrumpft, aber die Originalköpfe der alten Tage sind dabei freilich auch unmöglich geworden.

Jener wunderliche Bund der Charlatanerie und der Wissenschaft, zeichendeutender Mystik mit scharfblickender Beobachtung, der in der Renaissance in großen gelehrten Gruppen, als der

Astrologen, Alchymisten, Theosophen ꝛc. 'gleichsam zünftig geworden, klingt in der Rococozeit in einzelnen Wundermenschen aus. Mesmer, Lavater, Athanasius Kircher, Cagliostro sind solche Rococofiguren mitten im Zopfe. Professor Beireis in Helmstädt, der sich im achtzehnten Jahrhundert noch auf's Goldmachen legte, mit seinen Curiositätensammlungen unglaubliche Gaukelei trieb, und seinen aufgeklärten Zeitgenossen weiß machte, daß er einen Diamant von 6400 Karat Gewicht besitze, den der Kaiser von China bei ihm versetzt habe, würde in früheren Zeiten, wofern man ihn nicht rechtzeitig als Hexenmeister verbrannt hätte, das Haupt einer Schule geworden seyn. Im achtzehnten Jahrhundert blieb er nur ein geheimnißvoller Originalmensch, dessen bunter Kram von allen Reisenden angestaunt wurde, halb Charlatan, halb Gelehrter, jedenfalls aber ein wunderbarer Virtuos der Persönlichkeit. In unsern Tagen wäre auch schon eine solche vereinzelte Originalfigur gar nicht mehr möglich. Sie ist durchaus Rococo.

Das Mittelalter hatte seine Zunftgeheimnisse gehabt. Daraus war in der Rococozeit eine Geheimnißkrämerei der einzelnen Gelehrten und Künstler geworden. Namentlich trieb bei den Malern und Musikern auch der kleinste Meister sein besonderes Gaukelspiel mit den „Geheimnissen" der Kunst, die er angeblich allein besaß, und nur seinen Schülern mittheilte.

Die Zunft der Hofnarren war ausgestorben. Dafür traten die einzelnen Genies der Narrheit in der Rococozeit ein: Gundeling, der passive Hanswurst, der von andern zum Narren gehalten wurde, Kyau, der Eulenspiegel des achtzehnten Jahrhunderts, der die andern selber foppte. Bei dem gelehrten

Athanasius Kircher kämpft fortwährend der geniale Charlatan mit dem Pedanten. Das ist der große Kampf der mitten durch das ganze Zeitalter ging, in Religion, Kunst, Wissenschaft und Staatspraxis, der Kampf des Rococo mit dem Zopf. Die widerliche innere Unwahrheit so vieler bedeutender Charaktere dieser Zeit wurzelt in diesem ungeschlichteten Kampf. Schon um als ein rechtes Original zu erscheinen, durfte man übrigens nicht ganz einfach, wahr und offen seyn. Münchhausen, der Lügenbeutel, ist eine ächte Rococo-Caricatur in der Zopfzeit.

Die originellsten unter den originellen Leuten lebten sich damals aus als Caricaturen. Das Rococo ist der bewußte Humor des Zopfes. Darum ist es heute noch künstlerisch brauchbar; während der Zopf, dem der Humor der Selbsterkenntniß fehlt, längst künstlerisch todt ist. Wenn heute noch ein Genremaler recht wahre, lebenvolle Caricaturen malen will, so malt er sie im Rococo-Costüm. Hasenclevers Hieronymus Jobs z. B. würde uns durchaus übertrieben erscheinen, wenn die Figuren dieser Bilder nicht Zöpfe und Perrücken trügen. Nur in dieser einzigen Rococozeit halten wir es für möglich, daß solche Fratzen leibhaftig auf Erden gewandelt seien. Und nicht mit Unrecht. Denn durch die Sucht ein Original, ein Virtuos der Persönlichkeit zu sein, wurden damals unzählige Charaktere zu wirklichen Caricaturen. Ein Graf v. Hoditz hatte in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts auf seinem Gut Roswalde in Schlesien eine sogenannte „theresianische Schäferei" (zu Ehren der Maria Theresia) gestiftet, auf welcher seine Unterthanen und Leibeigenen jahraus jahrein Griechenland und Rom spielen mußten. Es waren Tempel der Thetis, Diana, Flora u. s. w.

errichtet, verkleidete Bauern gingen als Haruſpices und Augurn einher. Der Pontifex ſchlachtete ein Schaf am Opferaltar, in einer Höhle wurde das Orakel befragt, und in einem der Sonne geweihten Tempel unterhielten junge Prieſter ein immer lodernd des Feuer. Ein Schauſpieler war auf dieſem Gut Oberjägermeiſter, Bibliothekar, Theaterdirector, Sonnenprieſter und — Schulmeiſter in einer Perſon, und Friedrich der Große fand ſo viel Gefallen an dem ſchleſiſchen Arkadien, daß er es in einer poetiſchen Epiſtel beſungen hat. Wollte man dieſe bare Wirklichkeit jetzt in einem Roman ausführlich ſchildern, ſo würde das wie die ärgſte Caricatur ausſehen. Das Rococo verträgt aber den ſtärkſten Farbenauftrag und die verzogenſten Formen. Nicht umſonſt liebte man damals an jedes Hausthor, an jeden Geigenhals ein Fratze zu meißeln oder zu ſchnitzen, die Geſichter ſchneidet und die Zunge herausſtreckt. Viele Figuren in Molière's und Holberg's Luſtſpielen und den zahlloſen nachgebildeten Poſſen des achtzehnten Jahrhunderts dünken uns jetzt plumpe maßloſe Caricaturen. Erinnern wir uns aber ſolcher hiſtoriſcher Erſcheinungen wie eben jener thereſianiſchen Schäferei, dann werden wir finden, daß die plumpen Geſtalten für ihre Zeit weit mehr gut porträtirte Charakterfiguren als Caricaturen waren. In ihnen ſpiegelt ſich die unbändige Eigenart der originellern Menſchen in der an Zwang und Dreſſur ſo überreichen Zopfzeit.

Ohne dieſen Gegenſatz von Willkür und Feſſelung, der ſich als ein Kampf des Rococo mit dem Zopf darſtellt, iſt die Culturgeſchichte und noch mehr die Kunſtgeſchichte des ſiebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts gar nicht zu verſtehen. Aus

der ſtarren Zopfzeit konnte die große politiſche Umwälzung der Neunzigerjahre nicht hervorgehen, wohl aber aus dem Rococo im Zopfe. Im Rococo ſaß noch Leben, tolles, unbändiges Leben; der Zopf hatte immer ein hippokratiſches Geſicht. Die Virtuoſen der Perſönlichkeit, die wunderlichen Rococo-Originale waren die Ahnherren der litterariſchen Stürmer und Dränger, der künſtleriſchen Reformatoren, der großen und kleinen Demagogen. Die Pedanten des Zopfs dagegen waren die Propheten der Gamaſchenknöpferei, des Bureaukratismus, der rationaliſtiſch mechaniſchen Dreſſur von Jungen und Alten in Kirche und Schule. Und dieſer Gegenſatz von Rococo und Zopf währt auch jetzt noch fort, nur verhüllt und in neuem Gewand, und nicht bloß an und in unſern Häuſern, ſondern auch in unſerm öffentlichen und Privatleben. Die ächten Originalköpfe des Rococo aber, die abenteuerlichen Virtuoſen der Perſönlichkeit ſind freilich längſt zu ihren Vätern gegangen, und werden nicht wiederkehren.

Die Napoleonische Kunstepoche.

1852.

I.

Seit dem 18. Brumaire war die in der revolutionären Verwilderung vergessene Kunst als eine Sache des Anstandes wieder in Erinnerung gekommen. Es gehörte von nun an in Paris nicht mehr zum guten Ton, möglichst schmutzig und abgerissen über die Straße zu gehn, und mit der Freude am saubern Rock kehrte auch die Freude an Kunstwerken zurück. Als die Franzosen später gar kaiserlich wurden und demgemäß abermals um eine Stufe anständiger, und nun ihren Kleiderschnitt erst wieder ganz fein machten, erschloß sich auch erst die volle Pracht der Napoleonischen Kunstblüthe, breit und üppig gleich einer tellergroßen Sonnenblume.

Das ist eine seltsame Kunstepoche, deren Stufengang nach Staatsstreichen sich abmißt, und wo das Gedeihen des Künstlerthums und des Schneiderhandwerks in so verdächtiger Wechselwirkung steht.

Der verkümmerten, herrenlosen deutschen Nation schlug damals wenigstens die Musik und die Dichtkunst Feuer aus

dem Geiſte, und die bildenden Künſte ſchickten ſich eben an, aus dem lange verſchütteten Brunnquell der altdeutſchen Denkmale neues Leben zu trinken, während eine ähnliche Verjüngung in Frankreich zurückgehalten wurde durch die innere Unwahrheit und den äußeren Zwang des Geſellſchafts- und Staatslebens. In der Napoleoniſchen Kunſtepoche war durch des Dictators Spruch dem Zopfſtyl die letzte Galgenfriſt erwirkt.

Schon darum weil man die Kunſt zunächſt als Sache des Anſtandes, dann des Prunkes von oben her gefördert hatte, ſtellte man ſich durchaus auf den Standpunkt der ächten Zopfzeit des achtzehnten Jahrhunderts und leitete ſie in's neunzehnte hinüber. Die Kunſt entartet bei ſo äußerlichem Beruf und wird unwahr.

Das Zeitalter Ludwigs XIV. war wenigſtens neu und franzöſiſch national geweſen in den Verkehrtheiten ſeines Kunſtſtyls; das Napoleoniſche Künſtlerthum war verkehrt, ohne national und neu zu ſein. Wir ertragen das conventielle, d. h. eben das gemachte und unwahre Weſen in vielen der energiſchen franzöſiſchen Kunſtſchöpfungen aus jener früheren Periode, weil es ſo entſchieden und unbewußt aus dem Volks-Charakter der Franzoſen hervorwuchs und darum doch wieder eine gewiſſe volksthümliche Wahrheit erhielt. Dieſe nationale Energie fehlt der Napoleoniſchen Kunſtperiode, vielleicht gerade weil ſie ſich im politiſchen Leben den Franzoſen bis zum krankhaften Uebermaße geſteigert hatte. Die Kunſtſchulen der Kaiſerzeit waren förmlich commandirt zur Verherrlichung des nationalen Ruhmes, und dennoch verloren ſie mehr und mehr jenes ächt franzöſiſche

Gepräge, welches in der eigentlichen Zopfzeit ganz Europa den Pariſer Klaſſikern tributpflichtig gemacht hatte. Während in der großen Mineralienſammlung der Bergſchule zu Paris die Steine abgetheilt waren in franzöſiſche und in „minéraux des pays conquis," während bei einem Feſtſpiele am Namenstag der Kaiſerin Marie Luiſe ein Maskenzug, der die Volkstrachten der franzöſiſchen Nation darſtellte, zwiſchen den Languedokern und Picarden auch „die Deutſchen" brachte, verlor die franzöſiſche Kunſtſchule die letzten Reſte ihrer eroberten Länder, und ſelbſt die Komödie ging bei Kotzebue Luſtſpiele borgen, was auf franzöſiſch „imité de l'allemand" hieß. Die Pariſer Tanzmeiſter, ſonſt die Herren der Welt klagten in der Kaiſerzeit, daß durch die vielen Fremden, namentlich durch die Deutſchen, die Zierlichkeit des franzöſiſchen Contretanzes verdorben, und die Barbarei des ſchottiſchen Tanzes, des ſchnellen Walzers und Hopswalzers der reinen franzöſiſchen Tanzkunſt aufgedrungen werde. Das war ein bedenkliches Symptom. Auch der Hof Ludwigs XIV. hatte Schaaren vornehmer Fremden nach Paris gezogen, aber ſie hatten dort nicht den Tanz verdorben, ſondern umgekehrt nach der franzöſiſchen Pfeife erſt recht tanzen gelernt. In derſelben Zeit, da der große Korſe halb Europa eroberte, vollendete ſich in Deutſchland die Befreiung unſerer Kunſt und Litteratur von der franzöſiſchen; trotz aller fremden Heerführer und Proconſuln, die damals in unſerm Vaterlande hausten, ein bedenkliches Zeichen für den Staatsmann mit ſcharfem, prophetiſchem Blick.

In den Tagen jenes Ludwig, wie Napoleons, wollte man das römiſche Alterthum in der modernen Welt wiederholen.

Allein das ſiebzehnte und achtzehnte Jahrhundert hatte doch wenigſtens den Muth der Kunſtbarbarei, die antiken Geſtalten ganz nach ſeinem Geſchmack zu traveſtiren. Dadurch kam Wahrheit in die Lüge, wie ja überhaupt die äſthetiſche Unwahrheit der ächten alten Zopfzeit zugleich ganz naiv ſich ſelbſt betrog und darum vergleichbar iſt jenen Renommirlügen, die ein Erzähler den Andern, ſo lange auftiſcht, bis auch er zuletzt daran glaubt und ſich ſelber mit belügt. Ich meine, wenn die alte Zopfzeit ihre römiſchen Helden und Heldinnen mit Perrücken und Reifröcken bekleidete, ſo gehörte Naivetät dazu und Courage, ein übermüthiges Selbſtbewußtſein und die helle Freude am eigenen Rock. Als dagegen nach dem 18. Brumaire die Kunſt wieder Anſtandsſache geworden war, ſchämten ſich die Franzöſinnen ihres eigenen Rocks und warfen der griechiſchen Schönheit zu liebe ein Ding wie eine Tunica um, ja vornehme Damen gingen mit bloßen Füßen und Sandalen auf die Straße, ſteckten aber zum Uebermaß des Widerſpruchs koſtbare Ringe an die Zehen.

Rubens hatte kraft eigener Machtvollkommenheit das antike Ideal der ſchönen Menſchengeſtalt breit und rund gemacht, weil die derben Flamänder, unter denen er lebte, auch breit und rund waren; Bildhauer der Napoleoniſchen Zeit dagegen vermeinten die Statue des Kaiſers griechiſch ſtyliſiren zu müſſen, indem ſie dem gedrungenen kleinen Mann möglichſt lange Beine gaben, als wäre ſeine Hauptſtärke das Laufen geweſen.

Man hatte über Nacht eine große Geſchichte, große Männer erhalten, aber das Dogma des Geſchmackes paßte nicht für die Realität dieſer Geſchichte. Als es galt, dem General Deſaix

ein ehernes Standbild auf öffentlichem Markte zu errichten, ſtellte der Künſtler den Mann, der eben noch unter ſeinen Mitbürgern gewandelt war, den Augen derſelben pudelnackt dar, den antiken Mantel ſtatt über den Körper über den Arm geworfen. Dies geſchah zu einer Zeit, wo die Kunſt um des Anſtandes und des Ruhmes willen wieder hervorgezogen wurde! Nachdem ſich die Pariſer Straßenwelt hinreichend an dem nackten General ſcandaliſirt hatte, zerbrachen ſich die Techniker den Kopf darüber, ob man dem Erzbild nicht nachträglich einen Rock anthun könne. Wo ſolchergeſtalt der einfachſte äſthetiſche Takt abhanden gekommen iſt, da muß das ganze ſociale Leben ſeiner Natürlichkeit beraubt ſein.

Weil die Religion gleich der Kunſt unter dem Kaiſerthum als eine Sache des Anſtandes wieder in Gnade gekommen, ſo ward einem Bildhauer die Aufgabe geſtellt, die Wieder-Anerkennung Gottes in Frankreich durch eine Gruppe im Schiffe der Abtei St. Denys zu verewigen. Der Künſtler entwarf folgende wahrhaft klaſſiſche Skizze zu dieſem Denkmal: Frankreich in der Geſtalt einer koloſſalen Minerva, mit Helm und Aegide gewaffnet, hilft der Religion, einer viel kleineren, mit Kreuz und Bibel gerüſteten Figur auf die Beine, während Minerva zugleich mit dem Fuß der Schlange der Irreligioſität den Kopf zertritt. Und dieſe Minerva, welche das Chriſtenthum wieder aufrichtet, fand Beifall; nur befürchtete man, es möchten die gothiſchen Hallen der mittelalterlichen Kloſterkirche — etwas zu dunkel ſein für die Aufſtellung der ſchönen modernen Gruppe! Mit ganz gleichem Takte ließ man bei der Illumination zur Feier der Vermählung Napoleons mit Marie Luiſe

den Altar und die Embleme Hymens auf den ehrwürdigen gothiſchen Thürmen von Notre-Dame in Brillantfeuer erglänzen. Eine Wiederaufnahme des religiöſen Glaubens aus politiſchen Rückſichten iſt eben genau derſelbe Trug und Schein, wie die Pflege der Kunſt um des Anſtandes und Ruhmes willen, und der äſthetiſche Lug des Zopfes in der Kunſt iſt nur das äußere Symptom, welches nothwendig aus ſolch innerer Unwahrheit hervor wächst.

Der glänzende Aufſchwung, den die franzöſiſche Malerei in der Gegenwart gewonnen, ſchreibt ſich nicht aus der Epoche der erſten Revolution, und nur zum Theil aus der Kaiſerzeit, entſchiedener dagegen aus den politiſch ſo viel weniger glorreichen, aber das ſociale Leben doch wohl freier und natürlicher entwickelnden Tagen der Reſtauration und der Juliusmonarchie. Die geſellſchaftlichen Zuſtände wirken überhaupt weit tiefer auf die Kunſt zurück als die politiſchen. Gewöhnlich wirft man beide zuſammen und kommt dadurch zu kunſtgeſchichtlich und culturgeſchichtlich gleich falſchen Reſultaten. Napoleon hatte die Macht des Staates wieder aufgerichtet, aber die durch die Revolution vollſtändig zertrümmerten Geſellſchaftszuſtände konnten erſt nach Menſchenaltern wieder zu einem neuen Organismus erwachſen. Ein fröhliches Aufblühen der Kunſt ſetzt aber vor allen Dingen Wahrheit, Ruhe und Behagen des ſocialen Lebens voraus. Schon deßhalb hatte die Napoleoniſche Kunſtepoche nur eine negative Bedeutung gleich der Napoleoniſchen Geſellſchaft. Das angebliche Wiederaufleben des antiken Styles in der damaligen franzöſiſchen Kunſtſchule iſt genau vergleichbar der gleichzeitigen Wiederherſtellung der alten Ariſtokratie in dem

neuen kaiſerlichen Hofadel. Auch dieſes Fragment der Geſellſchaft war wie die Kunſt, wie die Religion anſtands- und ſicherheitshalber reſtaurirt worden. Aber man hatte weſentlich nur den Zopf der Ariſtokratie beibehalten, das übrige hatte man weggelaſſen. Das alte Turnierbuch war zum kaiſerlichen Wappenbuch geworden; die Wappenſchilde zeigten noch ihren alten Schmuck, wenn auch die Sammet-Toque mit dem Reiherbuſch den Helm verdrängt hatte; aber die Wappen ſelber hatten einen ganz neuen Sinn erhalten: ſie ſymboliſirten in erſter Reihe die Staatswürde und erſt in zweiter die Würde des Geſchlechts. Wir ſtoßen da in der wunderlichen neuen Gliederung des Reichsadels auf Militär-Grafen und Senatoren-Grafen, auf Staatsraths-Barone und Militär-Barone mit den bunteſten, je nach dieſen Staatswürden ſich gruppirenden Wappenſchilden, von denen das des Senatoren-Grafen Sieyes wenigſtens zu den „ſprechenden" zählt, indem ſich derſelbe einen goldenen Boreaskopf in blauem Feld wählte, der ſilbernen Wind ausbläst. Neue Thaten und neue Männer wollte man durch das Anheften alter Formen und Würden auf den Kothurn eines conventionellen hiſtoriſchen Styles erheben, ganz wie in der Kunſt, wo dann aber auch ein ſolches Verfahren gerade als eines der ſchärfſten Kennzeichen des Zopfes angeſehen wird.

Bei jedem Schritt ſtoßen wir auf ähnliche Widerſprüche. Napoleon wollte eine Reihe hiſtoriſcher Denkmale zwiſchen dem Louvre und der St. Antonsſtraße niederreißen laſſen, um im Intereſſe des guten Geſchmacks auf ihren Trümmern eine neue geradlinige „Kaiſerſtraße" aufzuführen. Im Dienſte der Kunſt zerſtörte man die Kunſtdenkmale, dazu die Denkmale der

Geſchichte, während man beklagte, daß man keine Geſchichte habe, und begann den Aufbau der hiſtoriſchen Geſellſchaft damit, daß man ihre Ueberlieferungen auf den Kopf ſtellte. Die Idee, Geſchichte machen zu wollen, iſt überhaupt eine ſpeciell Napoleoniſche. Gerade ſo, wie man etwa nach der Schlacht bei Jena oder nach dem Wiener Frieden in Paris ſprach, hat dann auch vor etlichen Jahren Herr von Perſigny geſprochen, indem er mit dem Wiederaufleben des Napoleoniſchen Staates und der Napoleoniſchen Geſellſchaft „eine ganz neue, nie erlebte Kunſtepoche" verhieß. Dergleichen Dinge kommen aber faſt immer nur unverheißen, und es geht mit ſolchen Prophezeiungen der Zukunftskunſt gemeiniglich wie mit den Wetterprophezeiungen: man braucht nur für den nächſten Tag Sonnenſchein zu verkünden, ſo ſtellt ſich ganz gewiß ein Landregen ein.

In der alten Napoleoniſchen Zeit ſollte eine neue officielle Kunſtblüthe aufſproſſen aus dem Boden einer Geſellſchaft, die officiell doch eigentlich nur aus Generalen und Soldaten, aus Beamten und Unterthanen beſtand. Es iſt aber in der modernen Welt niemals eine wirkliche Blüthe der Kunſt dageweſen, ohne die Vorausſetzung eines ſelbſtändigen, machtbewußten oder mindeſtens in kräftiger Originalität abgeſchloſſenen Bürgerthums. Sowie die natürlichen Gruppen der Geſellſchaft verſchoben werden, ſowie das Bürgerthum aus dem Centrum derſelben gerückt wird, tritt allemal dieſe Unwahrheit wie ein Krankheitsſtoff auch in den Blutumlauf des Kunſtlebens. Der bekannte Witz der franzöſiſchen Soldaten in Aegypten: „Man nehme die Eſel und die Gelehrten in die Mitte," iſt ein bitter wahres Epigramm auf die geſellſchaftlichen Zuſtände jener

Tage. Es kann keine wahre Kunst geben, wo die Soldaten vorn und die Soldaten hinten und neben den Gelehrten nur noch die Esel in der Mitte stehen.

Mustert man freilich die französischen Zeitungen und Flugschriften, von denen mir aus den Jahren 1806 bis 1812 ein stattlicher Haufe vorliegt, so scheint es, schier eine Perikleische Kunstepoche sei damals über Paris aufgegangen. Wenigstens wenn die Fülle der Kunst der Fülle der Kunstschwätzerei entspräche. Namentlich wird mit den bildenden Künsten äußerst wichtig gethan, und man möchte fast glauben, in den Gemälden eines David, Gros, Lefevre, Gerard, Guerin, Girodet, Thevenin, Lethiers, Regnault sei der Genius Rafaels und Tizians wiedergekommen. Die Kunstkritiker und Theaterrecensenten konnten das Zeitungspublikum in die Tasche stecken, indeß Frankreich und das übrige Europa zu einander standen wie zwei Ringer, die sich kämpfend am Rande eines Abgrundes hinwälzen. So sind in der russischen Journalistik die litterarischen und artistischen Tagesrecensenten die einflußreichsten Leute; in Oestreich waren sie es unter Metternichs Regiment. Sie stehen allemal auf, wenn die politische Presse schlafen gegangen ist. Wird aber dann die ästhetische Debatte überlaut, weil die politische schweigen muß, so ist der Nachtheil für die gesunde ästhetische Entwickelung des Volkes noch größer als für die politische. Denn jener Dilettantismus der allgemeinen Kunstschwätzerei, womit man das politische Gewissen eines Volkes einschläfern will, ist immer unwahr und ungesund, weil er aus einer gewaltsamen Verschiebung des Schwerpunktes unsers gesammten öffentlichen Lebens hervorgeht, und wird auch rasch

ſeinen übeln Einfluß auf das künſtleriſche Schaffen ſelber zeigen. Der Verſuch, die Kunſt willkürlich abzulöſen von der übrigen Geiſtesentwicklung der Nation gehört, zu den eigenſten Verkehrtheiten der Zopfzeit, und wo man ihn ſpäter wiederholt hat, da gewann auch die Kunſt ſofort ein unverkennbar zopfiges Gepräge.

Es iſt natürlich, daß man in der Napoleoniſchen Aera, da ein Welttheil zu klein erſchien, um noch für zwei Herrſcher Raum zu bieten, auch in der Kunſtbegeiſterung und dem Kunſturtheil mit dem großen Löffel ſchöpfte, und ganz entſprechend der ſpäteren Politik des Kaiſers, die äußere Größe für die innere nahm. Bei den Bildern aus der damaligen Pariſer Malerſchule war dieſe Größe ein förmliches Dogma geworden; ich meine die Größe der Leinwand. Von Regnault ſchrieb eine geiſtvolle Beobachterin, ſie glaube, daß die ganze alte italieniſche Schule vereint nicht ſo viel ungebrochenes Roth und Azurblau verbraucht habe, als der gute Mann zu einer einzigen Venus.

Neben dieſer leeren, zopfigen Ellengröße der idealen Compoſitionen zeigt ſich aber auch die erfreuliche Thatſache, daß die Genremalerei damals auf innerlich größere Geſtaltung drang und ſich in der Darſtellung der Kaiſerſchlachten und ähnlicher zeitgeſchichtlicher Scenen zum hiſtoriſchen Genreſtyl erweiterte. Hier ſtand man auf dem Boden der Wahrheit, hier ſprach das durch den Soldatenruhm Bonaparte's und ſeiner Heere vollberechtigte kriegeriſche Selbſtbewußtſein der Nation aus den ächten und lebendigen Gruppen des Künſtlers. Darum hatte man auch auf dieſem Punkte den lügneriſchen Manierismus

des Zopfes aufgegeben und wußte selbst nicht wie. In der sinnigen Natürlichkeit der kleinen Kabinetsbilder hatte die alte Rococozeit ihr Frischestes und Wahrstes geleistet: so haben auch jene späteren französischen Maler in der kecken Natürlichkeit zeitgeschichtlicher Genrebilder gleichfalls wahr und lebensvoll sich ausgesprochen. Die niedlichen Blumen- und Frühstücksbildchen waren zur breiten Darstellung von Völkerschlachten geworden, und doch war es dieselbe genrehaft naturalistische Behandlungsweise, welche beide gemeinsam emporhebt, wie bei der idealen Stylisirung der großen antik heroischen und mythologischen Stoffe die gleiche innere und äußere Hohlheit aus dem Zeitalter Ludwigs XIV. in die Napoleonische Kunstepoche herüberragt. An Bilder wie David's „Uebergang Bonaparte's über den St. Bernhard," wie Gerard's „Schlacht bei Austerlitz," wie Gros' „Pest von Jaffa" u. s. w. knüpft sich die selbständige, durch ihre derbe Naturkraft und ihr übergewaltiges Pathos in unser gegenwärtiges Kunstleben so tief einschneidende Fortbildung, in welcher die französische Schule erst wieder recht national geworden und siegreich aus dem Zopf zur modernen Zeit vorgedrungen ist. Und doch wollte sich die Kritik der Kaiserzeit oft nur schwer versöhnen mit dieser zukunftreichen und volksthümlichen Porträtmalerei der Zeitgeschichte, und mahnte wiederholt, daß es gerathener sei, die Thaten des Kaisers allegorisch darzustellen! Darin zeigt sich eben wieder die Epoche als die Galgenfrist des Zopfes.

Die begünstigten Künstler jener seltsamen Zeit, die so fleißig in's Große arbeiteten, ließen sich übrigens auch in's Große bezahlen. Selbst an die baare Mittelmäßigkeit wurden damals

oft ungeheure Summen verſchwendet. Wo ſo übermäßig von der Kunſt geredet wird, zahlt man auch übermäßig dafür. Der Pariſer Sänger Lainez bekam (1810) für eine einzige Benefizvorſtellung 30,000 Livres. In Wien bezahlte man ein Jahr ſpäter einem Pariſer Tänzer jede einzelne Rolle mit 1000 Gulden. Das erinnert an das Jahr 1847, wo Jenny Lind in jeder Rolle 1000 Gulden galt, und das Pfund Schwarzbrod 8 Kreuzer. Auf 1847 aber folgte 1848 und auf 1811 1812. Kaum ein Jahr nach der Schlacht von Aſpern ward von dem Pächter der Theater zu Peſth und Ofen ſchon wieder ein jährlicher Pachtſchilling von 15,000 Gulden gefordert. Ungefähr zur ſelben Zeit, wo unſer trefflicher Carſtens materiell und geiſtig verkümmerte, weil er bei dem vornehmen Kunſtpöbel nicht Verſtändniß und Anerkennung ſeines ernſten Strebens fand, hatte David als bloßen Eintrittspreis für die Beſchauung ſeines brillanten „Raubes der Sabinerinnen“ 60,000 Livres eingenommen, und während man ſeinen Nachahmern die großen geiſtloſen Bilder ihrer ganzen Fläche nach mit Goldſtücken bedeckte, mußte der reformatoriſch ſtrenge Wächter Taſchenbuchkupfer für's tägliche Brod zeichnen. Wo aber die techniſche Virtuoſität ſo über Maßen belohnt wird, da iſt meiſt ein noch tieferer Verfall der Kunſt und der Geſellſchaft angezeigt, als wo die Kunſt in Vergeſſenheit um ihre Exiſtenz ringen muß.

Bei einſeitig übermäßigem Künſtlerſold trifft überhaupt ein nationalökonomiſches Bedenken mit dem äſthetiſchen zuſammen, um uns einen wunden Fleck im öffentlichen Leben zu verrathen. Unter deſpotiſchen Regierungen, welche ganzen Zweigen der

Wiſſenſchaft und Litteratur die Adern polizeilich unterbinden, wird das Angebot der Geiſtesprodukte unnatürlich beſchränkt, die Nachfrage aber in demſelben Grade unnatürlich geſteigert. Denn Tauſende, die in freien Staaten in der Theilnahme an den politiſchen und ſocialen Intereſſen ihren Geiſt erfriſchen und in Spannung halten, machen, wo ihnen dieſe Bewegung in friſcher Luft verſagt iſt, zu gleichem Zweck eine Stubenpromenade zu den Virtuoſen und Gauklern der Kunſt und Litteratur. Der Prohibitivzoll, welcher auf der freien Wiſſenſchaft und auf der ſtrengen, ernſten Kunſt liegt, wirkt als Monopol für die äußerliche, beluſtigende Kunſttechnik. Bei verminderter Concurrenz und vermehrter Nachfrage ſteigen dann die Virtuoſen unglaublich im Preiſe, und das natürliche Verhältniß des letzteren zum inneren Werthe der Leiſtungen wird in's Abenteuerliche verrückt.

Eine andere Art von Monopoliſirung und folglich Ueberwerthung der Kunſt zeigte ſich während der Napoleoniſchen Epoche in England. Bei den Britten nämlich herrſchte damals ganz dieſelbe Prahlerei mit den Leiſtungen der nationalen Malerſchule wie in Frankreich, aus ſocial grundverſchiedenen, doch nationalökonomiſch ganz ähnlichen Gründen der ausgeſchloſſenen Concurrenz. Während zur Zeit der Continentalſperre das Feſtland ſich bemühte, vaterländiſche gebrannte Gelberüben für ebenſo gut wie Kaffee und getrocknete Erdbeerblätter wie Thee zu erklären, meinten die Engländer, dann ſei ihr vaterländiſcher Reynolds auch ſo gut wie Rafael, und Barry und Fueßli ſo gut wie Michel Angelo, und wenn man Leute wie Hoppner, Shee, Beechy, Philipps und Owen habe, dann

könne man auch alle alten Venetianer des Continents füglich entbehren.

Wie man durch das Monopol die ächte Kunst nicht fördern konnte, so auch nicht durch treffliche positive Anregungen, die bei einem gesunden Volks- und Staatsleben gewiß epochemachend gewirkt hätten. Die unvergleichlichen Kunstsammlungen, welche Napoleon aus aller Herren Ländern nach Paris geschleppt hatte, übten nicht den entsprechenden Einfluß auf das künstlerische Schaffen. Auch dieses riesige Sammeln war ja nicht durch eine innere Nothwendigkeit geboten, sondern, wie auch bei vielen Privatgallerien der Napoleonischen Großen, zunächst eine Sache des Ruhmes, des guten Tones und der Politik. Die köstlichsten historischen Studienbilder waren zu Tausenden aufgestellt, aber die rechten Studenten fehlten. Ohne Vergleich größeren Nutzen als die Kunst zog die Gelehrsamkeit aus Napoleons Sammlungen. Was Denon und D'Agincourt geleistet, ist für die Neubelebung des ächten Kunststudiums gewiß höher anzuschlagen als die gesammte Thätigkeit der Napoleonischen Malerschule. Und doch wagte selbst D'Agincourt, dieser Johannes in der Wüste, seine Kunststudien über das Mittelalter (vom 4. bis 15. Jahrhundert) nicht anders zu betiteln als: Recherches et études sur 12 siècles de ténèbres et de barbarie. In diesen „zwölf Jahrhunderten der Finsterniß und der Barbarei" steckt eben immer noch der ganze lange Zopf der Kunstanschauung des achtzehnten Jahrhunderts, dem das Napoleonische Regiment die letzte Galgenfrist vergönnt hatte. Ich sage die Galgenfrist, denn dem Zopfe, der auf dem Titel des Werkes von D'Agincourt steht,

ist durch den Inhalt des Buches selber bereits der Stab gebrochen.

Zu den Vorzeichen modernen Kunstlebens, die in der Napoleonischen Zeit aus dem gekräuselten Wolkenhimmel der Zopfideale aufdämmern, gehören auch die Kunstausstellungen, welche von da an immer breitere Wurzel fassen, und nicht blos in Paris. So veranstalteten selbst die Engländer schon 1810 die ersten Ausstellungen außerhalb London, nämlich in Edinburg, Leeds und Liverpool, wobei die Absperrung des Continents gewiß nicht ohne Einfluß war. Und sogar die Koketterie und Prahlerei, welche man in Paris mit den Sammlungen ohne Gleichen und mit der „neuen Kunstepoche" trieb, hatte doch auch einen tieferen Sinn. Die Kunstpflege war eine Ehrensache der ganzen Nation geworden; während sie im achtzehnten Jahrhundert höchstens eine Ehrensache der Großen gewesen war; man appellirte in Kunstsachen an die Volksstimme, weil man in politischen nicht an dieselbe appelliren wollte. Napoleon hat die Kunst mehr als einer seiner Vorgänger vor die Oeffentlichkeit gebracht. Waren auch die Motive nicht die ächten, so blieb doch die Thatsache und verhieß Frucht für eine spätere Zeit. Das Unternehmen des „Musée Français", eines riesigen Kupferstichwerkes, in welchem alle Bilder des Napoleonischen Museums wiedergegeben werden sollten, ist ein leuchtendes Zeugniß, wie gewaltig der Geist der Zeit zur Popularisirung der Kunst drängte. Das Werk nahm einen wunderbar raschen Fortgang unter der Begünstigung des Kaisers; 80 Kupferstecher aus allen Ländern wirkten fortdauernd für dasselbe, und es ward bei den vier ersten Bänden allein eine Kapitalauslage

von 1,700,000 Franken nicht zu hoch befunden, um auf dem Gebiete der Kunst einer Erweckung des Volksbewußtseins den Weg zu bahnen, die auf das Gebiet des socialen und politischen Lebens überspringend, das Regiment des Kunstprotektors selber zertrümmern mußte. Man hat Napoleon mit Cromwell verglichen. In diesem Punkte wenigstens könnte man von ihm sagen, was man von dem englischen Dictator gesagt hat: daß er — unbewußt und wider Willen — der „Zuchtmeister zur Freiheit" gewesen sei.

Die von Napoleon gestifteten zehnjährigen Preise für die Meisterwerke in Kunst und Wissenschaft ruhten mit der gelehrten Jury des Nationalinstituts, mit all den Formen der öffentlichen Verkündigung und Vertheilung der Preise auf einem in der Revolutionszeit geweckten Gedanken, der sich in die Kaiserzeit herübergestohlen hatte. Höchst merkwürdig ist aber die Eintheilung der Preise bei der bildenden Kunst; denn sie zeigt uns den Zwiespalt, der zwischen der alten conventionellen Richtung und der neuen nationalen Tendenzmalerei hervorzubrechen begann, in naivster Offenherzigkeit. So stand ein Preis aus „für das beste historische Gemälde," und ein zweiter „für die beste Darstellung eines den französischen Ruhm betreffenden Gegenstandes." Das eine schließt aber das andere nicht aus, und man begreift nicht, warum gerade der „französische Ruhm" kein Object der Historienmalerei sein und eine aparte Kunstgattung für sich beanspruchen soll. Ebenso war ein Preis für die beste Bildhauerarbeit „im größeren Style" ausgesetzt und ein anderer für das beste plastische Werk, „welches sich auf die glorreichen Thaten der französischen Geschichte

bezieht." Hier traf sich's bei der Preisvertheilung von 1810, daß derselbe Gegenstand in beiden Rubriken erwähnt wurde, nämlich ein Standbild Napoleons. Von den gemeißelten glorreichen Thaten der französischen Geschichte aber erhielt ein Basrelief von Lemont den Preis, welches — den Ausbau des Louvre allegorisch darstellte! Daß ein solcher Stoff binnen zehn Jahren die Anregung zum besten Sculpturwerke gegeben, dies zeichnet recht klar die Dürftigkeit der damaligen plastischen Kunst.

Ein Jahr des größten Napoleonischen Glanzes, „Anno elf," ist sprüchwörtlich geworden im deutschen Volksmund. Was dem gemeinen Mann als ein altfränkisches, zopfiges Ding erscheint, von dem sagt er, es sei „von Anno elf." Dies wollen wir festhalten. Und wenn uns jetzt die alten Napoleonischen Kunstherrlichkeiten wieder angepriesen werden, dann soll man vorerst nachsehen, ob sie nicht in jenem Doppelsinne von Anno elf stammen.

Der nationale Ruhm ist ein hohes Ding, und doch wird die Kunst zur Buhldirne erniedrigt, wo man sie blos um des nationalen Ruhmes willen betreibt. Die ächte Kunst kann nur aus einem Grunde geübt werden, nämlich aus der reinen Freude und dem vollen Genügen an der geisterfüllten schönen Form, aus dem lauteren Triebe, die Harmonie und Herrlichkeit von Gottes schöner Weltordnung auch in dem kleinen, in sich beschlossenen Gebilde der Menschenhand widerzuspiegeln. Vor Alters sagte man darum, die wahre Kunst schaffe um Gotteswillen. So setzte Sebastian Bach drei mystische Buchstaben, gleich als sein Wappen und Künstlerzeichen, über die

Handſchrift ſeiner Partituren: S. D. G. — Soli Deo Gloria. Und dieſer Mann, der abſichtslos und unbefangen wie kaum ein anderer um des ſeligen Genügens an der gottinnigen Schönheit, um Gotteswillen ſchuf, und nicht an die Arbeit gehen wollte, ohne ſich erſt dieſe Signatur ſeines Künſtlerthums auf's Papier geſetzt zu haben, trug ſelbſt zwar noch eine Perrücke, ſeine Werke aber tragen keine.

II.

Man pflegt die franzöſiſche Malerſchule der Napoleoniſchen Zeit als eine Schule des theatraliſchen Effektes zu bezeichnen. Dieſes Beiwort gebührt jedoch auch vielen bedeutſamen Künſtlerkreiſen der beiden vorhergegangenen Jahrhunderte. Watteau in ſeinen ſchäferlichen Salonbildchen, die van der Werff in ihren bibliſchen Darſtellungen ſind ebenſo gut theatraliſch, wie David in ſeinen großen Hiſtorienbildern, ja ein großer Theil aller Rococokunſt iſt theatraliſch. Denn die Manier des Theatraliſchen tritt überall da ein, wo die Geſtalten des Künſtlers nur die Maske ſeiner Ideen tragen, ſtatt uns deren leibhaftes Geſicht zu zeigen, wo ſie, gleich mittelmäßigen Schauſpielern, Empfindungen nur vorſtellen und ausſprechen, ohne in Leib und Seele durch dieſelben beſtimmt zu ſein; das Theatraliſche iſt alſo nur ein Ausfluß der inneren Unwahrheit und Heuchelei, die dem Zopfe überhaupt zu Grunde liegt.

Man ſollte nun denken, in einer ſo theatraliſchen Zeit wie die Napoleoniſche, müßte das franzöſiſche Theater ſelbſt einen großen Aufſchwung genommen haben. Dies iſt aber nur ſehr bedingt der Fall. Es gab wohl eine Reihe bedeutender, ja großer Darſteller, aber der dramatiſchen Dichtung war die zeugende Kraft ausgegangen. Denn auch das Theater muß auf dem Boden der künſtleriſchen Wahrheit ſtehen; auch das Theater verdirbt unter der Herrſchaft des „Theatraliſchen.“

Mit der Revolution war in Frankreich ein theatraliſches Element des ſocialen Lebens in alle Volksſchichten gedrungen. Der Pöbel ſpielte jetzt den Römer, wie vordem der Hofherr den arkadiſchen Schäfer. Der Demagog in Lumpen, der mit der Maske des Brutus prahlte, der auf dem Blutgerüſte ſtatt mit einem Gebet mit einem Calembourg vor den Richterſtuhl des Ewigen trat, war jetzt ebenſo gut theatraliſch geworden, wie es ehemals jene Prinzen und Marquis geweſen, die man eben erſt mit derſelben Guillotine aus der Welt geſchafft hatte. Darunter litt nicht blos das wirkliche Theater, ſondern ſelbſt die ſpäter oft verſuchte Ausbeutung der Helden der Revolution für die Bühne mußte mißglücken; die Republikaner von Anno neunzig taugen nichts für's Theater, weil ſie in Natura ſchon zu theatraliſch ſind.

Als Napoleon die Erbſchaft der Revolution cum beneficio inventarii antrat, nahm er auch dieſes Erbſtück in ſein Kaiſerthum mit herüber. Die Manier des Theatraliſchen hatte alle Geſellſchaftskreiſe gepackt. Wo vordem blos die Leibgarde des Hofes in Parade aufmarſchirt war, da ſtand jetzt die ganze Nation in Parade. Dies mußte auf die Kunſt zurückwirken.

Es war nicht mehr blos ein einzelner Zweig derſelben mit der theatraliſchen Manier behaftet, ſondern das Ziel der geſammten Kunſtthätigkeit war der theatraliſche Effekt geworden. Die Kunſt war eine Dekoration neben andern in dem großen Komödienhaus des öffentlichen Lebens, und wo die Staatsmänner mit den Komödianten von Profeſſion concurriren, da kann das Theater nicht gedeihen. Die äußeren Formen der Kunſtwerke wurden entſchieden correcter als in der vollgültigen Zopfzeit; man ſtudirte wieder gewiſſenhaft die Antike. Aber bei den unreinen Formen aus dem Zeitalter Ludwigs XIV. hatten die höfiſchen Künſtler ihre Kunſtwerke in theatraliſchem Geiſte gedacht, weil ſie ſich damit den vornehmen Kreiſen bequemten, die ihnen Brod gaben; wo die Kunſtübung ſich rein in den bürgerlichen Kreiſen abſchloß, da war ſie auch noch keineswegs theatraliſch. Bei den correcteren Formen der Napoleoniſchen Zeit dagegen hatten die Künſtler ihre Schöpfungen nothwendig im Geiſte des theatraliſchen Effektes denken müſſen, weil die ganze Nation in deren Mitte ſie ſtanden, die Lebensluft, in der ſie athmeten, von dieſem Geiſte erfüllt war. In dieſem ſcheinbaren Rückſchritte liegt aber doch culturgeſchichtlich ein großer Fortſchritt: die Gemeinſamkeit der Schwäche bekundet, daß ſeit der Revolution die politiſchen, ſocialen und künſtleriſchen Intereſſen viel inniger in einander verwachſen waren als je vorher, und daß die Entwickelung einzelner Stände von nun an nicht mehr den ganzen Geiſt der Kunſt bedingen konnte.

Doch kehren wir zurück zum Theater der Kaiſerzeit.

Die Prunkwerke, welche damals der Dekorateur der großen Oper bei Hof- und Nationalfeſten aufzuſtellen wußte, waren

neuer und origineller, als die Poesien der Bühnendichter. Die Schauspiele, welche man dem Volk auf offenem Markte gab, waren überhaupt auch ästhetisch oft interessanter, als die in den Theatern abgespielten. Gerade bei diesen Sieges- und Vermählungsfeierlichkeiten, bei diesen Pracht- und Kabinetsstücken von Heerschauen und Heldenbegräbnissen ließ sich ja das äußerlich Theatralische weit glänzender entfalten, als im Theater selbst. Während die Weltgeschichte mit Sturmeseile vorwärts brauste, durfte der Leichenzug des Marschalls Lannes die Strecke von Straßburg nach Paris, um des gemessenen theatralischen Pompes willen, nicht rascher als in vierzig Tagen zurücklegen. Weil das Sterben in dieser blutigen Zeit so erschreckend wohlfeil geworden war, machte man das Begrabenwerden um so theuerer. Es widert aber das Raffinement, womit man in der Kaiserzeit die Beisetzung berühmter Männer ausbeutete, um der großen Oper würdige Aufzüge auf der Straße und in der Kirche zu improvisiren, unser Gefühl nicht minder grauenhaft an, als die stehenden Calembourgs der alten Republikaner auf dem Schaffott. Hier wie dort tritt man mit einem Theatercoup vor das offene Grab.

Selbst das Lustspiel, die nationalste Form der französischen Bühnendichtung, wollte in der Napoleonischen Zeit nicht gedeihen, ja es mißrieth noch ärger als die Tragödie. Bei der großen Preisvertheilung wurde unter allen von 1800 bis 1810 geschriebenen Lustspielen kein einziges des Preises würdig erachtet. Für der Erwähnung zumeist werth erklärten die Geschwornen des Kunsttribunales damals den „Haustyrannen“ von Duval: wenn das Stück mehr komische Kraft hätte, wenn

die Löſung des Knotens beſſer vorbereitet, wenn der Styl zierlicher wäre und die Verſe harmoniſcher! Man wird da begierig, zu erfahren, was denn nach ſolchen Einſchränkungen überhaupt noch Gutes an dieſem beſten Stück geweſen ſei. Dagegen trieb die komiſche Oper in Frankreich noch immer köſtliche Nachblüthen in dieſer ſelben Zeit, wo das Luſtſpiel ſo tief heruntergekommen war.

Der vollſtändige Bankerott der Luſtſpieldichtung war damals freilich nicht blos ein franzöſiſcher, ſondern ein europäiſcher, und der Culturhiſtoriker mag darüber nachdenken, inwiefern dieſe Thatſache mit dem Charakter einer Zeit zuſammenhängt, welche alle ſociale Originalität ſchonungsloſer als irgend eine frühere zu zerſtören trachtete. Denn der Urquell der ächteſten Luſtſpielſtoffe iſt von Ariſtophanes bis Molière die ſociale Originalität geweſen. Obgleich es nun die Franzoſen, wie ſchon bemerkt, in der Kaiſerzeit durchaus nicht verſchmähten, Luſtſpiele aus dem Deutſchen zu überſetzen, ja ſelbſt urſprünglich franzöſiſche Luſtſpielſtoffe nach deutſchen Bearbeitungen wieder zurück zu bearbeiten, ſo begannen doch allmählich auch bei uns die „Bearbeitungen nach dem Franzöſiſchen“ wiederum maſſenhaft einzubrechen. Ich kann einige Zahlen reden laſſen für das Steigen dieſes internationalen Kunſtverkehrs. Von 1794 bis 1800 waren an den beiden Wiener Haupttheatern nur 6 überſetzte Opern und 12 derartige Luſtſpiele gegeben worden. Von 1800 bis 1806 kamen ſchon 30 ſolcher Opern (und Operetten) und 45 ſolcher Luſtſpiele vor, und 1806 bis 1810 hatte man mit der Darſtellung neuer Originalwerke an dieſen Bühnen faſt ganz aufgehört.

Hier begegnen wir einer seltsamen Kreuzung politischer und künstlerischer Einflüsse. Die politische Uebermacht des Franzosenthums zwingt uns die altersschwach gewordene Komödie der Pariser Theater, und zwar recht eigentliche Fabrikarbeit, auf, während die Franzosen ihrerseits das Eindringen neuer Stoffe und Muster aus unserer poetischen Fabrikindustrie nicht ganz von sich abweisen können. Dagegen bleiben die Franzosen von der gerade damals so reich entfalteten ächten Poesie unserer größten Dichter nahezu unberührt.

In denselben Jahren, da die deutschen Kritiker über das Ueberwuchern der französischen Schablonen-Lustspiele auf unsern Bühnen klagten, lesen wir in den Pariser Tageblättern bittere Beschwerden, daß auf den französischen Volkstheatern der deutsche Geschmack am Wunderbaren so sehr einreiße, wobei zu fürchten sei, wie die damaligen Annales de la politesse bemerken, „daß die Vernunft des Volkes geschwächt werde; auch werde man endlich wohl gar die Rückwirkung auf den großen Theatern spüren. Denn die Volksmeinung," heißt es schließlich treffend, „pflanzt sich fort wie ein elektrischer Schlag bis in die entferntesten Glieder." (Man sieht, in den Annales de la politesse durfte man damals deutlicher von der Vernunft des Volkes sprechen, als in den Annales de la politique.) Es ist aber hier mit dem „Geschmack am Wunderbaren" nichts anderes gemeint, als die Lust an der rohen Romantik, welche in der Teufelsmühle, im Donauweibchen und ähnlichen Produkten jener von plump komischer Naturkraft erfüllten Wiener Volksposse damals wie im Siegeszug nicht nur zu allen deutschen Bühnen, sondern auch zu den englischen

und französischen Volkstheatern durchdrang. Diesseit der Vogesen bewies A. W. v. Schlegel, daß es mit der Bühnen-Dichtung der Franzosen nichts sei, jenseit der Vogesen galt es ziemlich allgemein als ausgemachte Sache, daß die deutsche dramatische Poesie trotz Lessing, Goethe und Schiller noch „in der Wiege der Kindheit" liege, und diesseits und jenseits verschlang trotzdem die eine Nation gerade das roheste Bühnenfabrikat der andern mit größtem Behagen.

Man kann sagen, daß die Franzosen den Manierismus des Theatralischen eben auf dem Theater zuerst satt bekommen haben. Man entsetzte sich über die Komödie in der Komödie viel früher, als über die Komödie im politischen Leben. Die regelrechten, deklamatorischen fünfaktigen Trauerspiele der alten französischen Schule waren niemals langweiliger, als in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts. Man ertrug sie noch aus Etikette, um des nationalen Herkommens willen. Dagegen griff die Mode, wo möglich ein halbes Dutzend einaktiger Possen, Dramen und Operetten auf einen Abend zusammenzuwerfen, immer mehr um sich und verbreitete sich auch nach Deutschland. Durch die theatralischen großen Bilder der Historienmaler war die sinnige kleine Genremalerei fast ganz verdrängt worden; in diesen kleinen Theaterstückchen dagegen, so bedeutungslos sie an sich sein mochten, hatte sich die Tradition des anspruchlosen Genrestyles wenigstens auf die Bühne hinüber gerettet. Etwas ähnliches war es mit der gleichzeitigen Liebhaberei an dem Ausverkauf des Kurze-Waaren-Lagers der lyrischen Poesie durch die zahllosen Almanache. Ein französisches Blatt von 1811 berichtet uns, daß zu Neujahr bei einem einzigen Buch-

händler des Palais Royal nicht weniger als 43 neue Muſenalmanache ausgeſtellt geweſen ſeien, mit einem Geſammtinhalt von beiläufig 6450 neuen Gedichten. In dieſem „Dichterwald“ waren die Leute doch wenigſtens einigermaßen vor dem „großen Styl“ ſicher, der ſie ſonſt auf Schritt und Tritt verfolgte.

Als Platen ſeine Luſtſpiele geſchrieben, ſtand in unſern Feuilletons geraume Zeit in ſtehenden Lettern die Klage zu leſen, daß unſere Komödie nur noch für die rein litterariſche Satyre Raum biete, und daraus wurde — nicht mit Unrecht — ein Schluß auf die Abgeſtorbenheit des öffentlichen Lebens gezogen. Ganz dieſelbe Erſcheinung finden wir aber auch in der Napoleoniſchen Kaiſerzeit. Hier handelt es ſich nicht einmal um blos gedruckte Luſtſpiele, ſondern die rein litterariſche Satyre droht ſogar die Bühne zu beherrſchen. Ein großer Theil der neuen Komödien, namentlich der doch ſo volksthümlich urſprünglichen Vaudevilles, ſind bloße Parodien der ernſten Stücke des Théâtre français und der großen Oper.

Es war eine recht drollige Bettlerwirthſchaft. Die Tragödie war ſo arm geworden, und das Luſtſpiel ſo arm, daß das Luſtſpiel nichts beſſeres zu thun wußte, als ſich luſtig zu machen über die Armſeligkeit der Tragödie. Dadurch zeigte es aber, daß es eigentlich noch ärmer ſei, als jene. Beſonders wurden die ſchwerwuchtigen heroiſchen Süjets — Brunhild, der Tod Adams, der Triumph des Trajan, Tamerlan, Abel ꝛc. — mit denen ſich ein kaiſerlich franzöſiſches Publikum gleichſam officiell langweilen zu müſſen glaubte, weil es ſelber in einem ſo heroiſchen Zeitalter lebte, auf dem Vaudeville-

Theater gehörig durchgehechelt. Weil man die Kritik des öffentlichen Lebens in der Komödie nicht spielen durfte, spielte man Litteraturkritik. Ja man begnügte sich nicht einmal mit der Parodie einzelner litterarischer Erscheinungen. Wie die Journalisten zu Zeiten durch Collectivkritiken auf ihrem Büchertisch aufräumen und ein Halbdutzend neuer Bücher gleich in einem Artikel abthun, — sogenannte Hinrichtungen — so finden wir hier auch Komödien, die sich als Collektivkritiken darstellen, und in einem einzigen Akt eine ganze Reihe dramatischer Novitäten mit Spott begießen. 1810 erschien z. B. auf dem Pariser Vaudeville-Theater ein Stück: die Herberge in den Wolken," welches sich schon im Untertitel als „petite revue de quelques grandes pièces" ankündigte, und nicht weniger als sechs neue Opern und Schauspiele auf einmal persiflirte. Als Nicolo Isouards Aschenbrödel so glänzenden Erfolg gewann, erschienen Dutzende von Parodien; jedes Theater wollte ein eigenes Aschenbrödel für sich geben, und zuletzt brachte man eine Posse auf das Vaudeville-Theater, in welcher „die ganze Familie der Aschenbrödel," die selbst schon zum Theil Parodie waren, gemeinsam wieder parodirt und kritisirt wurden. Recht französisch hatten an dieser Komödie, die sich eine ganze Sammlung anderer Komödien zum Gegenstand genommen, auch nicht weniger als drei genannte Verfasser gearbeitet.

Aschenbrödel ist überhaupt für die culturgeschichtliche Charakteristik der Glanzjahre des Kaiserthums sehr interessant. Das Stück wurde ursprünglich (1810) für die vierzehnjährige Alexandrine St. Aubin geschrieben, welche mit demselben das Theater Feydeau vor dem Bankerott rettete. Das Textbuch, das kecke

Wagniß, ein altes Kindermährchen für die Oper zu bearbeiten und einem vierzehnjährigen Kind die Hauptrolle darin zuzutheilen, verrückte anfänglich den Parisern förmlich die Köpfe; die Musik wurde weniger beachtet. Bei den zwanzig ersten Vorstellungen sollen 110,000 Livres eingegangen sein. Jetzt ist es umgekehrt fast nur noch die anmuthige Musik, welche diese Oper frisch erhält, während das Textbuch veraltet ist. Die heutigen Darstellerinnen Aschenbrödels sind auch entsprechend im Alter vorgeschritten und, abweichend von Alexandrine St. Aubin, sämmtlich unzweifelhaft bereits confirmirt. Dieser Jubel der Pariser über das unerhörte Ereigniß, ein dramatisches Kindermährchen in der komischen Oper zu sehen, hing aber schwerlich zusammen mit jenem „Geschmack am Wunderbaren," der bei den Volksbühnen eingerissen war. Etienne, der Textdichter, hatte hinreichend dafür gesorgt, daß von der inwendigen, die handelnden Gestalten selbst durchleuchtenden Romantik des Volks- und Zaubermährchens, wie man sie gleichzeitig in Deutschland träumte, in seinem Aschenbrödel nichts zu finden sei. Er hatte nur das Mährchenhafte der Intrigue und ihrer Lösung beibehalten und die vom Maschinisten exercirte Couliffen-Romantik. Aschenbrödel eröffnete darum auch keineswegs eine dramatische Mährchen-Epoche, etwa wie wir Deutschen jetzt — Dank Herrn Andersen — in einer Epoche der Mährchen-Novelle leben. Aschenbrödel, oder richtiger die Familie der Aschenbrödel, blieb vereinzelt stehen. Der neue theatralische Effekt des Kindlichen auf der Bühne war das Bestrickende, und ein solcher Effekt ist eben nur möglich, so lange er neu und einzig ist. Unmittelbar nach dem Wiener Friedens-

ſchluſſe, zur Zeit der größten politiſchen Macht und Herrlichkeit, welche die franzöſiſche Nation jemals erlebt, liegt Paris gefangen in den Banden — der „Cendrillomanie!“ Das iſt die bitterſte Satyre auf den „großen Styl,“ auf die „große Kunſtepoche,“ auf die „große Epoche“ überhaupt! Wie froh war man, alle dieſe theatraliſche Größe gegen ein Stückchen Kinderei vergeſſen zu dürfen, die ſelbſt wieder den Manierismus des Theatraliſchen an der Stirne trug! Die Cendrillomanie war eine Weiſſagung auf die Tage des tiefſten Falles und auf die Tage der Bourboniſchen Reſtauration.

Die Wirkung Aſchenbrödels und der komiſchen Oper der Napoleoniſchen Zeit überhaupt hat aber auch noch einen tiefern Grund. Man ſchlug, wie geſagt, die Bedeutung von Nicolo's Muſik gegenüber dem Textbuch Etienne's damals nicht als die höhere an, wie wir es jetzt thun. Allein eine Nummer wenigſtens griff den Leuten gleich Anfangs wunderbar in's Herz hinein: die kleine aus wenigen Tönen aufgebaute Romanze Aſchenbrödels. Sie war ein Volkslied, und zwar ein ächt franzöſiſches. Hier ſtoßen wir auf ein merkwürdiges kunſtgeſchichtliches Phänomen. Während faſt alle übrige Kunſt in Frankreich in einen theatraliſchen Manierismus, in einen gemacht großen Styl verfallen war, griff die komiſche Oper die alte nationale Form des Volkslieds, die Romanze, wieder auf, und hauchte ihr ein anmuthvolles neues Leben ein. Wie der Charakter eines einzelnen Menſchen nie ganz der eines Böſewichts, eines Tugendhelden, eines Pedanten iſt, ſondern ſtets gemiſcht aus allerlei widerſprechenden Grundſtoffen, ſo auch der culturgeſchichtliche und kunſtgeſchichtliche Charakter

ganzer Völker und Zeitabſchnitte. Die verſteifte bildende Kunſt in der Spätzeit des ſiebzehnten Jahrhunderts hatte immer noch ihre Ergänzung in der volksthümlichen Naturkraft der Genremalerei gefunden, und in dem Maße, als die theatraliſche Manier des großen Styls das geſammte franzöſiſche Kunſtleben austrocknete, begann auf der einzigen grünen Oaſe der komiſchen Oper der Born des einfachen volksthümlichen Geſangs immer reichlicher zu fließen. Die großen Stylübungen der David'ſchen Malerſchule ſind veraltet, und von den Prunkwerken der Pariſer großen Oper aus Napoleons Zeit haben ſich nur noch Spontini's Tondichtungen lebendig erhalten, aber die ſchlichten, fröhlichen Romanzen und Chanſons Dalayrac's, Della Maria's, Mehul's, Boieldieu's, Nicolo's ſind friſch geblieben, und leben nicht blos auf den Brettern, ſondern auch im Munde des Volks fort bis auf dieſen Tag.

Während aber die gebildeteren Franzoſen der Napoleoniſchen Zeit bei dem volksthünlichen muſikaliſchen Humor der komiſchen Oper die theatraliſche Manier des großen Styls eine Weile vergaßen, ſuchte das „eigentliche Volk" im Théâtre de la Gaieté und im Ambigu comique, die doch ſchon ihrem Namen nach der Heiterkeit geweiht waren, Schauerſtücke als Volksbeluſtigung auf und gräuelvolle Melodramen ſtatt harmloſer Poſſen. In dieſen Stücken war die theatraliſche Manier des großen Styls oft bis zum äſthetiſchen Wahnſinn geſteigert. Sollten ſie beſonders ſchauerlich ſein, dann nahm man ihren Stoff aus der deutſchen Geſchichte. Räuberſtücke erſten Rangs mußten im Schwarzwald ſpielen, wie überhaupt in der Volkslitteratur der Franzoſen le forêt noir geraume Zeit als die

eigentliche Urwildniß mitten in Europa erſcheint. Geſchah es doch auch noch in ſpäterer Zeit, daß ein Franzoſe, dem man in Baden-Baden den Fürſten von Fürſtenberg als den größten Standesherrn des Schwarzwaldes zeigte, voll Erſtaunen ausrief: „Mais il n'a pas l'air d'un sauvage!“ Jene Melodramen ſind die Vorläufer der Gräuelſtücke aus dem Leben des Proletariats auf den heutigen Pariſern Volkstheatern. Bei beiden zeigt ſich, wie tief die wollüſtige Freude an dem Schauſpiel gewaltſamer Leidenſchaft, am Anblick von Elend, Verzweiflung, Wahnſinn, Mord und Todſchlag und Spitzbüberei dem rohen Menſchen eingepflanzt iſt. Man zog die Schauerſtücke auf die der Komödie beſtimmten Bretter, weil das haarſträubende Entſetzen eine draſtiſchere Komödie abgab, als gutmüthiger Humor und ſtacheliger Witz. Hier findet das Volk die Theatereffekte wieder, an welchen es vor dem Blutgerüſt der Schreckenstage Geſchmack gefunden hatte, und die letzten rothen Schlaglichter jener theatraliſchen Revolution fallen auf die Couliſſen der Napoleoniſchen Volksbühne. Und hier erinnere ich wieder an meine oben aufgeſtellte Behauptung, daß nicht etwa einzelne Kunſtkreiſe, ſondern daß der Volksgeiſt ſelber erfüllt geweſen ſei von dem Manierismus des Theatraliſchen.

Die kaiſerliche Polizei ließ dieſe gräuelvollen Volksſchauſpiele gewähren, während ſie die ſchüchternſte Satyre über die öffentlichen Zuſtände auf der komiſchen Bühne mit Stumpf und Stiel ausrottete. Als der Komiker Brunet bei der Anweſenheit mehrerer gekrönten Häupter in Paris ein Talglicht, welches ihm auf der Bühne vorgeſetzt wurde, mit dem ſehr unſchuldigen Wortſpiel zurückwies: „Eh comment! il y a

tant de cire (Sires) à Paris et on m'apporte toujours de la chandelle," wurde er gleich in's Gefängniß gesteckt. Eine leise Anspielung auf die beabsichtigte Landung in England hatte ihm vorher schon acht Tage Arrest gebracht. Dergleichen Dinge begreift und greift die Polizei. Die sociale Gefährlichkeit jener Melodramen aber, die freilich im Schwarzwald oder in den Apenninen spielten, begriff sie nicht, weil sie selbst auch mitbefangen war in der krankhaften Verstimmung des Volksgeistes, welche jenes wollüstige Gefallen an dem theatralischen Effekt des im Großen organisirten Mordes und Todschlags erzeugt hatte.

So ließ Napoleon seinerseits das Theaterpublikum die ästhetische Volkssouveränetät nach Belieben entfalten, und wenn er in der Loge saß, so pfiff man ein mißfälliges Stück ebenso gut aus, oder wehrte gar, daß es zu Ende gespielt wurde, wie wenn er nicht zugegen gewesen wäre. Von Goethe wird erzählt, daß er bei der Aufführung des Schlegel'schen Jon in Weimar dem Publikum, welches zu zischeln und zu lachen begann, mit mächtiger Stimme zugerufen habe: „Man lache nicht!" Und sie wurden still. Napoleon glaubte den aus der Revolution herübergekommenen republikanischen Tumult des Theaterparterre's schon zulassen zu können, wenn er nur sein Parterre von Königen in Ruhe und Ordnung hielte. Allein er übersah, daß zumeist durch sein Regiment der Manierismus des Theatralischen auch in der Politik zum Princip erhoben und geheiligt worden war, daß er selber die Nation daran gewöhnt hatte, die öffentlichen Angelegenheiten aus der Perspektive eines Theaterpublikums zu betrachten. Es war daher kein Wunder, daß dieses Publikum, welches so ganz gewöhnt war,

die Stücke in des Kaisers Gegenwart nicht zu Ende spielen zu lassen, endlich auch das Fallen des Vorhangs begehrte, als der Kaiser selber sein Stück gerne noch viel länger fortgespielt hätte.

Das unvergleichliche Genie des Helden und des Staatsmannes konnte Napoleon dennoch nicht zum wahrhaft großen Manne machen, weil ihm jene sittliche Größe gebrach, welche um der Wahrheit und Gerechtigkeit willen den Egoismus und den persönlichen Ehrgeiz hätte opfern müssen, als Gott ihm den zermalmenden Beruf in die Hand legte, die Geschicke der Völker eines Welttheils abzuwägen. Mit der Glorie des Helden theilte seine ganze Epoche und mehr noch seine Nation diese seine sittliche Schwäche. Die innere Hohlheit eines mehr auf Eigensucht und Ehrgeiz, als auf Wahrheit und Gerechtigkeit gegründeten öffentlichen Lebens ließ auch die Kunst der Napoleonischen Epoche hohl und unklar werden. Und da sie mit allen ihren Ueberlieferungen noch so enge dem achtzehnten Jahrhundert verwachsen war, wo eine ähnliche innere Unwahrheit die äußere Unnatur des Zopfstyles erzeugt hatte, so konnte sie viel weniger Neues schaffen, als vielmehr das Alte zum völligen Ausleben und Absterben bringen. Dies war die Galgenfrist, die sie dem vor der Revolution principiell bereits gerichteten Zopfstyle gewährte. Den Odem eines neuen Lebens brachte die sittliche Erhebung der Völker in den Befreiungskriegen, und damit zugleich eine bei allen Mängeln dennoch ohne Vergleich wahrere, in vielen Stücken auch neue Kunst, den vollständigen Bruch des neunzehnten Jahrhunderts mit dem Zopf. Denn nicht nur das große Drama der Weltgeschichte, auch die bloße Episode der Kunstgeschichte umschließt in dem Walten ihrer heiteren Mächte ein Weltgericht.

Samuel Amsler.

Ein Charakterkopf aus der Münchener Kunstschule.

1858.

„Die Zeit" schafft den schöpferischen Mann, damit dieser hinwieder seine Zeit schaffen helfe; jeder epochemachende Geist ist zugleich Kind und Vater, Jünger und Meister seiner Zeit. Denn was bedeutet dieses vielsagende Wort „Zeit" hier anders als die Summe der gegenwärtigen Culturentwickelungen, die auf uns einströmen und unsern Geist bezwingen und beugen und bilden; aber unser Geist ist mit seinem Schaffen ja doch auch wiederum ein nothwendiger Theil dieser Summe, und je kräftiger unsere Persönlichkeit von Natur angelegt ist, um so fröhlicher dürfen wir uns der Zeit hingeben. Und je entschiedener ein starker Mann sich hingiebt an seine Zeit, um so siegreicher kann er wiederum dieser Zeit Meister werden.

Diesen Satz könnte man der Lebensgeschichte von Staatsmännern und Helden, von Dichtern und Philosophen im großen Style voranschicken; ich schreibe ihn aber hier als Motto zu der Charakteristik eines Meisters jener bescheidensten Kunst, in welcher die Kunst der Selbstentsagung das größte Meisterstück ist — eines Kupferstechers, Samuel Amsler's.

Die Zeitgenoſſen kannten ihn als einen Mann, der den meiſten Mitſtrebenden voranging durch ſeinen unbeugſamen Eifer für Reinheit und Idealität in der Kunſt, durch ſeine ſtrenge Auswahl von Originalen des plaſtiſchen und großen Styles, durch ſein Trachten, mehr den geiſtigen Gehalt der Compoſition und die Größe und Correctheit der Zeichnung als Gluth und Glanz der Farbe in ſeinen Stichen wiederzugeben, und die Kunſtgeſchichte hat ſein Wirken in dieſer Richtung nicht vergeſſen, wenn ſich auch nur noch eine kleine ſtille Gemeinde an ſeinen ohnehin dem großen Publikum fern liegenden Werken erbaut. Dieſe Grundlinien von Amsler's rein künſtleriſcher Thätigkeit ſelbſtändig weiter auszuführen, iſt jedoch nicht meines Amtes. Ich faſſe den Kupferſtecher vielmehr vom Standpunkte des Culturhiſtorikers und ſein Leben als ein Charakterbild zur Geſchichte unſerer Zeit. Und mit dieſer Erweiterung des Hintergrundes ſcheint mir auch die Geſtalt des Mannes zu wachſen und bedeutſamer zu werden im Sinne jenes Wortes, welches ich an den Eingang dieſer Skizze geſtellt habe. Nicht der Umſtand nämlich, daß Amsler ſo trefflich geſtochen hat, iſt mir das Feſſelndſte in ſeiner Erſcheinung, ſondern vielmehr daß er, einmal von den Reformideen der modernen Kunſt erfaßt, dieſelben mit einer ſo treuen und unwandelbaren Hingebung verfolgte und die Conſequenzen dieſer ſeiner Kunſtrichtung ſo innig in ſeinen perſönlichen Charakter hineinwachſen ließ, daß er uns in ſeiner ſtätigen, abgeſchloſſenen, ſelbſtgewiſſen Natur recht wie ein Mann aus der fabelhaften „guten alten Zeit“ erſcheint, während er andererſeits doch ein ſo ächtes Kind des neunzehnten Jahrhunderts war. In der Aufopferung für das von ihm

als das ächteste erkannte Kunststreben der Zeit, half er diese Richtung selbständig fortbilden, und indem er, mehr als die meisten Fachgenossen, die Entsagung von aller subjectiven Willkür als die erste Tugend des Kupferstechers erkannte und mit wunderbarer Gewissenhaftigkeit übte, ward er gerade vor so Vielen ein geistvoller, origineller, das bloße Handwerk besiegender Kupferstecher, während gegentheils jene nachbildenden Künstler, denen diese Entsagung fehlt, gerade darum allezeit die geistlosen Sklaven des Handwerks geblieben sind.

Zum Kupferstecher muß man von Kind auf erzogen sein; Niemand wird sich erst im reiferen Alter zu dieser Kunst bekehren, welche das mühselige technische Vorstudium eines halben Lebens heischt. Aeußerst selten ist aber auch ein großes Talent zum Kupferstecher erzogen worden ohne eine harte Schule der Noth, des Zwanges und der Beschränkung. Denn wer zur bildenden Kunst begabt ist, dabei aber nicht frühzeitig zur größten Selbstentsagung gezwungen wird, daß er selbst in dem äußersten Mühsal der Arbeit noch Freude und künstlerisches Genügen finden lernt, der wird ein Maler werden, aber kein Kupferstecher. Darum beginnt die Lebensgeschichte fast aller dieser Künstler mit Beschränkung, Kampf und Entbehrung. Volpato verdiente sich anfangs mit Zeichnungen zu Stickmustern sein Brod; Schmutzer hütete als Metzgerjunge die Hämmel neben der Kunstakademie zu Wien, und als er sich von da in die Akademie selber hineinstahl, wurde der Direktor zunächst durch den Metzgergeruch auf die absonderliche Erscheinung des hospitirenden Kunstjüngers aufmerksam und durch diese endlich erst auf sein Talent; Joh. Heinr. Lips sollte nach seines Vaters

Berufe Dorfbarbier werden und erkämpfte ſich ſauer genug das Recht, ſeine „Taillen“ in die Kupferplatte ſtatt in die Bärte der Bauern zu ſchneiden; H. Merz fand aus dem Waiſenhauſe den Weg zu ſeiner Kunſt und Jul. Thäter mußte als Knabe erſt darthun, daß er zum Schneider, zum Branntweinbrenner und einigen anderen Berufen nichts tauge, bevor man inne ward, daß er zu einem vortrefflichen Kupferſtecher berufen ſei.

Dies ſind Männer, welche in der Schule der Noth ſich mit ihrer mühevollen Kunſt befreunden lernten. Für eine andere Gruppe wirkte die Vereinſamung in früher Jugend und eine verſuchte gewaltſame Abſperrung von der künſtleriſchen Bahn Aehnliches, wie bei Jenen Noth und Beſchränkung. Amsler gehört in dieſe Gruppe. Er war zu Schinznach im Aargau geboren (1791). Aargau hatte damals noch nicht den Namen des ſchweizeriſchen „Culturſtaates,“ und auch dieſe moderne aargauiſche Cultur hat wohl wenig mit der Pflege der Kunſt zu ſchaffen. Wenn nun gar vor ſechzig Jahren ein junger Aargauer, der kaum über die nächſten Berge hinausgekommen war, ſich für die Kupferſtecherkunſt begeiſterte, ſo iſt dies faſt ähnlich, wie wenn Jemand in München von unbezwinglicher Leidenſchaft für das Seeweſen ergriffen würde. Als Amsler bereits ein berühmter Meiſter geworden und die Kunde ſeines Ruhmes auch zu ſeinen Landsleuten zurückgedrungen war, gab Einer derſelben einem Andern, der ihn befragte, was denn aber eigentlich ein Kupferſtecher ſei? die Antwort: „E Chupferſtecher iſch Eine, wenn er en ganze Monat amene Stückli g'arbeitet het, ſo groß wie 'ne Neuthaler, ſo g'ſehſcht erſcht no nüt.“

Wie der Gau, ſo war auch die Familie künſtleriſchen Ueberlieferungen fremd. Sie zählte zu den alten, angeſehenen Bürgerhäuſern der Gegend, und Amsler's Vater, ein Arzt, war ſo ganz ein Mann von altem Schrot und Korn und in den ländlichen Gewohnheiten der Heimath feſtgewurzelt, daß er nicht nur die eigene Bewirthſchaftung des ererbten Landgutes neben der Uebung der Heilkunſt fortführte, ſondern auch ſeine Knaben bis zum Jünglingsalter, ſeine Töchter bis zur Verheirathung anhielt den elterlichen Acker mitzubauen. Von jenen äußerlichen Anregungen, die ſo oft ſelbſt ein blos ſcheinbares künſtleriſches Talent frühzeitig ſpielend entwickeln, war alſo hier nicht die Rede. Im Gegentheil: trotz aller entgegenſtehenden Jugendeindrücke brach bei dem jungen Amsler der Beruf zur bildenden Kunſt hervor, zum Räthſel für den Pſychologen. Schlechte anatomiſche Zeichnungen weckten den Sinn für die Nachbildung der menſchlichen Geſtalt, deſpotiſche Schönſchreibe-Uebungen das Auge für die Linienreinheit des künftigen Kupferſtechers, die Ornamentirung eines Kachelofens führte den Knaben zu den erſten plaſtiſchen Studien, der ſpäter durch ſeine Vorliebe für Sculpturwerke vor allen Fachgenoſſen ſich auszeichnen ſollte, und bei dem Muſterzeichner einer Kattunfabrik mußte der künftige Künſtler ſich die erſten Muſter und Unterweiſungen der Schule ſuchen. Und doch iſt eine beſchränkte Jugend oft der größte Segen für das ächte Talent, und ein Knabe, der einmal zum Baumeiſter geboren iſt, wird ſich deſſen vielleicht entſchiedener bewußt, wenn er immer und immer wieder den Bau einer rechtſchaffenen Bauernhütte ſtudirt, als wenn ſogleich alle Tempel Roms und Griechenlands vor ihm ausgebreitet lägen.

Der Vater hielt die bildende Kunſt für eine brodloſe und trieb die Neigung des Sohnes zurück, ſolange es gehen wollte; erſt als er ſah, daß dem drängenden Beruf kein Einhalt mehr zu gebieten ſei, ging er nach Zürich, „um ſeinen Jungen bei einem Stechmeiſter aufzudingen.“ Hier konnte derſelbe zunächſt wohl nur das trockene Handwerk lernen, wie auch ſeine ſpätere Schule bei Heinrich Lips und dann an der Münchener Akademie bei Langer und dem Kupferſtecher Heß trotz aller Gediegenheit ſeinen eigentlichen Genius nicht zu wecken vermochte. Amsler ſollte langſam und mühſelig ſeinen Weg ſuchen, ſonſt wäre er aber auch bei ſeinem frühreifen Talent ſchwerlich ein Kupferſtecher und gewiß nicht ein ſo ſtrenger und ernſter Kupferſtecher geworden.

Obgleich nur aber der junge Amsler keine andere künſtleriſche Mitgift als die angeborene im elterlichen Hauſe bekommen hatte, ſo machte er doch eine Schule durch, die für ſein künftiges Kunſtſchaffen ſchwerer wog als manches akademiſche Studienjahr. Er wurde nämlich nach altväterlicher Weiſe, und man muß wohl auch ſagen nach altſchweizeriſcher Familienſitte, mit einem Nachdruck zu Fleiß, Ausdauer und Selbſtbeſchränkung erzogen, daß der Einfluß dieſer ſtrengen ſittlichen Zucht auch in ſeiner ganzen Kunſt durchbrach und nicht wieder verloren ging.

Die Jugendgeſchichte Amsler's erinnert in vielen Zügen an jene ſeines Kunſtgenoſſen Johann Georg Wille. Auch dieſer fand in der tiefſten ländlichen Abgeſchiedenheit dennoch den Beruf zur bildenden Kunſt, errang ſich an den erbärmlichſten Vorbildern ſeine erſten Handgriffe, beſtand allen Widerſtreit

des Vaters, der die Gottesgabe seines Talents für Teufelsspuk und einen Sohn, der lieber ein Maler als ein Müller werden wollte, für einen Ungerathenen hielt, schlug den Antritt seines väterlichen Erbgutes in die Schanze, um in die Fremde zu wandern und in der mühseligen Zucht des Handwerkes sich allmählig erst das Recht zu wirklichen Kunststudien zu erarbeiten. Und so ward endlich aus ihm nicht zwar ein Maler, wohl aber ein großer Kupferstecher. Es hängt gewiß mit dieser harten Schule zusammen, daß Wille gleich Amsler so ganz besonders richtig, rein und fest, so ganz besonders meistermäßig sicher den Grabstichel führte, und ist vielleicht mehr als ein blos zufälliges Begegnen, daß Amsler unter seinen frühesten Arbeiten ein Blatt von Wille (die Schulmeisterin) mit täuschender Treue der Manier seines Vorbildes nachstach. Wie Amsler in dem großen Künstlerkreise Roms, so fand Wille in den glänzenden Kunstschulen von Dresden und Paris seinen originellen Styl, Ziele und Mittel seines Schaffens. Aber freilich geht dann auch mit diesem Punkte der Weg dieses Sohnes des achtzehnten Jahrhunderts weit ab von dem unseres Meisters. Wille ward ein halber Franzose, folgte dem auf's Zierliche und Glänzende und auf die Virtuosität der Technik gerichteten Geiste seiner Zeit und stach mit Vorliebe nach Genrebildern; Amsler dagegen blieb durch und durch ein Deutscher, achtete den bloßen Glanz und Zierlichkeit und Bravour fast gering und wandte seine ganze Kraft auf die Nachbildung von Werken der Sculptur und Historienmalerei: Jener der liebenswürdige Epigone einer abgeschlossenen, Dieser der spröde Vorkämpfer einer werdenden Periode. Und doch führte jener Adel der

Technik, den Wille selbst in das derb realistische Genrebild übertrug, wieder zu einem Vereinigungspunkte mit den ausschließend dem Hohen und Adeligen zugewandten Tendenzen Amsler's. Wie Wille glanzvoller stach, so ward dann freilich aber auch sein Lebensgeschick viel glanzvoller als unseres Meisters. Der anmuthig spielende Künstler erreichte ein hohes Alter, gewann Schätze und Ehren wie wenige Kunstgenossen, und die Asche des deutschen Müllersohnes ward im Pantheon der Franzosen beigesetzt, der reformatorisch ringende Künstler dagegen bescheidete sich mit jenem mäßigen Gewinn an Gold und Ruhm, wie er eben den deutschen Männern des Geistes gewöhnlich zu Theil zu werden pflegt, und starb, als ein rechter Arbeiter und Kämpfer, im kräftigsten Mannesalter.

Obgleich Wille niemals wieder auf seine heimathliche Mühle zurückkehrte, so behielt er sie doch stets in treuem Gedächtniß und schickte den Müllersleuten regelmäßig einen Avant-la-lettre von seinen sämmtlichen Stichen, die auch noch lange nach seiner Eltern Tode dort die Wände der niedrigen Bauernstuben bedeckten. Aehnlich stiftete Amsler der Stadt Aarau und seiner Familie eine Sammlung aller seiner Blätter, welch letztere selbst die kleinsten Arbeiten und frühesten Versuche in einer Vollständigkeit umfaßt, wie man dergleichen wohl nur von wenigen Meistern besitzen wird.

Die Neigung, die eigenen Werke vollständig zu sammeln, charakterisirt überhaupt den Kupferstecher. Leichter noch als der Maler (der wenigstens seine sämmtlichen Cartons und Skizzen bewahren könnte), gewinnt er von früh her das Interesse für eine vollständige Mappe aller seiner Studien und Arbeiten,

weil in denselben so viel mehr Mühsal des Fleißes und einer gewiß oft der eigenen Natur abgetrotzten Beschränkung auf den einmal gewählten Gegenstand ruht, während der frei schaffende Künstler leichteren Muthes wieder hingibt, was der Augenblick geboren hat. Der Kupferstecher dagegen berechnet selbst seine flüchtigsten Schöpfungen nicht nach dem Aufwande von Augenblicken, sondern von sauern Wochen und Monaten, und auch an der kleinsten Platte klebt ihm ein Stück eines arbeits- und entsagungsvollen Lebens. Eine solche Sammlung, die, mit den bescheidensten Anfängen beginnend, ein ganzes Menschenleben in wenigen Stunden an unserm Auge vorüberziehen läßt, ist dann freilich eine unschätzbare Fundgrube des Studiums für den Psychologen wie für den Kunsthistoriker, und man begreift, wie die Liebhaber in reichhaltigen Kupferstich-Mappen einen Genuß finden, den ihnen keine andere Kunst bieten kann, und wie die sämmtlichen Stiche und Radirungen selbst eines Bartolozzi vor Zeiten in England zu einem Preise von 5000 Louisdors verkauft werden konnten.

In der Sammlung der Amsler'schen Blätter scheiden sich auf den ersten Blick die Lehrjahre von den Wander- und Meisterjahren. Diese Perioden knüpfen sich zugleich an drei verschiedene Oertlichkeiten: die Schweiz, Rom, München. Von den schweizerischen Lehrjahren habe ich schon oben geredet; überschauen wir jetzt die Arbeiten dieser Zeit. Wir finden da in dem kurzen Zeitraum von fünf Jahren (1809—1814), im achtzehnten bis dreiundzwanzigsten Lebensjahre des Kunstjüngers nicht weniger als 68 Platten und Plättchen vollendet. Aber so viel überraschend Tüchtiges, ja mitunter technisch Meister-

haftes darunter steckt, so kann man doch keck behaupten, in keinem einzigen dieser Stiche würde ein Kenner den Grabstichel Samuel Amsler's errathen, wie er später in so strenger Eigenthümlichkeit kunstgeschichtlich bedeutsam geworden ist. Diese 68 Blätter nehmen sich fast aus wie eine bunte Frühlingswiese, auf welcher alles mögliche durcheinander wächst. Gras und Moos, Kraut und Unkraut und große und kleine Blumen jeder Farbe. Es sind nachahmende Versuche, die sich in der vollen Hast jugendlichen Fleißes planlos nach allen Seiten wenden, dazu reine Handwerksarbeit neben den ächtesten Kunstaufgaben. Ein Rafael'scher Engel neben Gebetbuchsvignetten, ein schlafender Amor neben einem Wechselblankett, Studienköpfe und Stadtpläne, der heil. Johannes des Domenichino und eine Auswahl Visitenkarten, Christus am Kreuz und ein Aeskulap für Arzneiglaszettel, Landschaften und Porträte, die Jünger von Emaus und Musterzeichnungen für ein Modejournal. Dazu eine wahre Regenbogenscala der verschiedensten technischen Manieren: die trockene, ehrliche deutsche Art von Joh. Heinr. Lips, die glänzend zierliche Wille's, die edel effektvolle Friedr. Müller's, die sentimental übertriebene der späteren Franzosen. So viel Feindseliges stehet hier in Eintracht nebeneinander und nur in dem Ernste der Arbeit und der täuschenden Nachahmung ahnt man die schlummernde Kraft des späteren selbständigen Künstlers.

Dieser Schlummer sollte in Rom gelöst werden. Im Frühjahre 1816 wanderte Amsler mit dem Maler Rambour zu Fuß über die Alpen. Er stand gerade im fünfundzwanzigsten Lebensjahre, in jenem Alter, wo der Mann in der

Regel den Grund zu legen pflegt zu alle dem, was er später Selbständiges schaffen soll. Der romantische Geist der Befreiungskriege wehte noch durch die deutsche Nation, und in Rom feierte gerade damals die deutsche Kunst ihr Auferstehungsfest. Ich sage die deutsche Kunst, noch nicht die deutschthümelnde. Man nahm in jener Zeit gerne „deutsch" und ehrlich für gleich bedeutend und „wälsch" für falsch und heuchlerisch. So glaubte Overbeck, indem er Fiesole und andere wälsche Meister nachahmte, ja fast geradezu copirte, darum doch nicht wälsch, sondern vielmehr deutsch zu sein. Denn der alte Italiener in seiner ehrlichen, naiven Ueberzeugungstreue des Glaubens wie des Kunstideals galt ihm für viel deutscher als zahllose effekthaschende moderne Maler mit unbezweifelt deutschem Taufschein. Der Däne Thorwaldsen, welcher nach dem ewig wahren griechischen Vorbild griechische Gestalten wahrhaftig bildete, galt für ebenso deutsch wie Cornelius, der aus seinem eigenen Ideal heraus den Helden der Nibelungen typische Formen schuf. Und in diesem großartigen Sinne konnte der Dichter der geharnischten Sonette, welcher damals zu Rom in jenem Künstlerkreise weilte, singen von dieser „deutschen" Kunst,

„Die gekämpft hat allerwegen
Und noch kämpft zu dieser Frist,
Und nur d'rum ist nicht erlegen,
Weil sie selbst unsterblich ist."

Im Gegensatz zu der Lüge, der Buhlerei und dem Selbstbetruge des Zopfes, der in der prunkenden Napoleonischen Kunst seine letzte Galgenfrist gefunden, erschien es „deutsch,"

die größten und erhabenſten Stoffe zu wählen und ſchlicht und ſtrenge in der Form zu ſein, aber ergreifend und reich im Gedankengehalte der Compoſition. In den Kreis der alſo Strebenden trat nun Amsler in Rom. Thorwaldſen und Cornelius waren zunächſt ſeine Vorbilder; ſie packten ſeine ganze Seele, und es erſtand von Stund an eine vollſtändige Umkehr in dem ganzen inneren Berufe unſers Kupferſtechers. Bis dahin zerſplittert, ſammelte er ſeine volle Kraft auf Einen Punkt und blieb ſich ſelber getreu bis an's Ende. Es war nicht blos die Wucht der perſönlichen Größe jener Freunde und Vorbilder, welche ſolches wirkte, ſondern zugleich die Erkenntniß, daß ihr auf Wahrhaftigkeit, ſittlichen Ernſt und Gedankenfülle dringendes Schaffen ein wirkliches Zeichen jener ganzen Zeit der Befreiung ſei. Amsler hat dies in den Briefen an ſeine Eltern klar und kräftig ausgeſprochen. Er fühlte zugleich die Verwandtſchaft dieſer neuen Kunſtideale mit ſeiner Erziehung, mit den Grundaccorden ſeines Charakters; er fand ſich ſelber in dieſem künſtleriſchen Geiſte der Zeit. Dies aber iſt das höchſte Glück für jeden Künſtler, denn es gibt ihm allein die unverwüſtliche Freudigkeit und Sicherheit des Schaffens.

Die Mappe der Amsler'ſchen Blätter führt den handgreiflichen Beweis dafür. In den 13 Jahren (von 1816—29), welche ich als Amsler's Wanderjahre bezeichnen möchte, und die er wechſelnd in Rom, Perugia und der Schweiz verlebte, ſchuf er der Zahl nach nicht zum vierten Theil ſo viele Werke als in den fünf Lehrjahren, dem Gehalt und der Größe der Aufgaben nach freilich hundertmal mehr. Abgeſehen von einigen Porträten ſind es nur mehrere Statuen und Reliefs nach

Thorwaldsen, dann dessen Alexanderzug, das Blatt der Nibelungen von Cornelius, der Zinsgroschen von Näke und Rafael's Madonna Connestabile. Nicht blos die Wahl der Vorbilder ist jetzt in einem sehr bestimmten Kreise begränzt, auch Styl und Technik ist mit einem Schlage selbständig und folgerecht. Wie man in den Lehrjahren Amsler aus keinem Blatte errathen kann, so erräth man ihn jetzt aus jedem.

Kein anderer bedeutender Kupferstecher hat so viel nach Sculpturen gestochen wie unser Meister, und zwar in der Regel unmittelbar nach dem Bildwerk, nicht erst nach der Zeichnung eines Dritten. Ja er ist durch den Stich der reizenden Thorwaldsen'schen Basreliefs (Charitas, Amor und Venus, Tag und Nacht ꝛc.), dann der Statuen des Schäfers und der Hoffnung zuerst ein ganzer Künstler geworden. Das Hauptwerk von Amsler's Wanderjahren aber ist der Alexanderzug, und man könnte den ganzen Lebensabschnitt des Künstlers geradezu als seine Periode des Sculpturstiches bezeichnen. Denn selbst seine Blätter nach Oelgemälden scheinen jetzt manchmal fast wie nach plastischen Werken gearbeitet. Die Porträte Papst Pius' VII. und Thorwaldsen's (zwei höchst originelle Stiche) erhalten durch die haarscharfen Umrisse und die enge Schraffirung fast das Gepräge von Broncelöpfen, der Cartonstich nach Näke's „Zinsgroschen" dünkt uns hier und da schier wie nach einem Hochrelief, und das Christuskind der Madonna Connestabile ist unter dem Grabstichel beinahe zu einer plastischen Figur geworden. Amsler verließ später diese den Kenner anziehende, den Laien abstoßende überscharfe Stechweise, die namentlich dem Nackten oft etwas Metallisches oder Marmornes gibt und uns zeigt wie

man aus übertriebener Wahrhaftigkeit unwahr werden kann. Denn wo der Künstler zu ehrlich wird, da hört die Täuschung auf und mit der Täuschung — die Wahrheit. Und in der Kunst ist ja die höchste Täuschung zugleich die höchste Wahrheit. Es lag aber in dem Geiste der ganzen Schule, aus allzuscharfer innerer Treue äußerlich mitunter manierirt zu werden, was wohl auch von den herrlichsten Cartons des großen Cornelius gilt. „Täuschend wahr" stach übrigens Amsler in dieser Periode eben nach Sculpturen. Sonst der geschworene Gegner des genrehaften Naturalismus, wird er hier unvermerkt Naturalist im edelsten Sinne. Namentlich bei den Statuen des Schäfers und der Hoffnung hat er die Natur des Marmors mit einer Treue nachgebildet, die sich mit Wille's Bravour in Seidenstoffen und Metallgefäßen messen könnte. Allein es ist, als ob Amsler nur einmal habe zeigen wollen, was er auch im äußeren Effekt vermöge, denn er hat in keinem späteren Sculpturstiche mehr eine ähnlich bestechende Technik beibehalten, ganz im Geiste des Chorführers Cornelius, der im ästhetischen so gut wie im moralischen Sinn das trutzige Wort unter sein Bild schrieb, daß er nach Kunst getrachtet, doch „Künste" stets verachtet habe.

In späterer Zeit arbeitete Amsler kaum minder fleißig nach Schwanthaler wie früher nach Thorwaldsen. Auch Schwanthaler, der über der Fülle seiner Gedanken so oft die kleinen Reize vollendeter Ausführung vergaß, war ihm ein verwandter Geist. Dagegen entschloß sich Amsler in übeler Stunde zum Stich des weichen, sentimentalen Christusbildes von Dannecker. Für dieses vielbewunderte Werk, welches mehr durch den

Marmor als durch den Geist wirkt und Formenarmuth und Gedankenleere für Einfalt und Naivetät ausgibt, wäre ein eleganter Modekupferstecher der bessere Mann gewesen. Während der Arbeit fühlte Amsler selber, wie fremd ihm das Werk sei und vollendete die Platte mit Unlust. Man glaubt dann freilich auch kaum, daß der nämliche Künstler dieses Blatt und die mit so warmer Liebe durchgeführten Thorwaldsen'schen Statuen gestochen habe. Denn Amsler war ein Charakter in der Kunst wie im Leben und konnte nicht heucheln.

Zwischen Schwanthaler und Amsler entspann sich später der freundschaftlichste Verkehr; bei der lebenslustigen Natur des Bildhauers und dem ernsten, verschlossenen Wesen des Kupferstechers freilich wohl mehr auf dem Grunde künstlerischer als gemüthlicher Verwandtschaft. Als Schwanthaler zuletzt lange Zeit auf's Krankenlager gefesselt war und im Bette noch rastlos entwarf und zeichnete, spann er auf tausend kleinen Zettelchen von Haus zu Haus seine Unterhaltung über die gemeinsamen Kunstinteressen mit Amsler fort, und der Kupferstecher leitete nicht selten das Aktzeichnen der Schüler im Atelier des Bildhauers. Zum Gedächtniß für ein solch seltenes Zusammenwirken modellirte Schwanthaler einen schönen Pokal, den er Amsler zum Neujahr übersandte mit der Bitte, er möge mit demselben jenen Verdruß hinunterspülen, welchen der schaffende Künstler dem nachbildenden zu bereiten pflege.

Wenn nun gleich Amsler in seinen Meisterjahren über den vorwiegenden Sculptur- und Cartonstich hinauskam, so verblieb ihm doch von daher die geistvolle scharfe Zeichnung, der bestimmte Vortrag, und durch das Einleben in eine so gewaltige

Kraftnatur, wie Thorwaldſen, befähigte er ſich, unmittelbar nachher eine andere Kraftnatur, Cornelius, ſo ſtreng und wahr in die Sprache des Grabſtichels zu übertragen und deſſen Titelblatt zu den Nibelungen in jener großartig einfachen Weiſe zu ſtechen, die ſeitdem ein Vorbild zur würdigen Wiedergabe ſo vieler Zeichnungen und Fresken des idealen Styles geblieben iſt. Es lag ſogar in dem beſtimmten Lebensplane Amsler's, ſich in ſeinen reiferen Jahren ganz dem Freunde Cornelius zu widmen und deſſen ſämmtliche Fresken in der Münchener Glyptothek zu ſtechen, allein die Ausführung ward aufgeſchoben und erſt in unſern Tagen blieb es Eugen Eduard Schäffer, dem Genoſſen, und Heinr. Merz, dem trefflichen Schüler Amsler's, vorbehalten, ernſtlich Hand an's Werk zu legen. Amsler galt in Rom ſchon für den berufenen Kupferſtecher der neuen deutſchen Schule, und die Begeiſterung, womit er die Wiedergabe jener Fresken als ſeinen wahren Lebensberuf erkannte, zeigt, daß er ſelber auch wußte, wie er ſtand, ſie zeigt zugleich mit welcher Energie der reformatoriſche Künſtlerkreis gemeinſam ſeine Ziele verfolgte.

Der Gang Amsler's von der Plaſtik zum Carton und der Freske und von da erſt wieder zum farbengeſättigten Oelbilde beſchreibt zugleich den Weg für die ganze Reſtauration der modernen bildenden Kunſt. In den Wanderjahren mußte Amsler bei ſeinen Sculpturen erſt wieder vergeſſen, was er in den Lehrjahren von den glänzenden Effekten des Farbenſtiches bereits gelernt hatte, um in den Meiſterjahren auch zur Wiedergabe der Farbe in höherer, reinerer, ehrlich deutſcher Weiſe zurückzukehren. Man kann dieſen Weg an dem Katalog der

Amsler'schen Stiche Schritt für Schritt verfolgen, ja man könnte einen Commentar zur neuen deutschen Kunstgeschichte des idealen Styles schreiben, indem man nur glossirend den Nummern dieses Kataloges nachginge, in so stätiger und folgerechter Hingabe ließ sich unser Kupferstecher tragen von der Strömung seiner Zeit.

Jede entschiedene Reformbewegung ist einseitig. So hatten sich auch die Erneuerer der deutschen Historienmalerei in ihren Stoffen auf die höchsten Probleme der Geschichte und Sage, in ihrem Styl mit gefliſſentlichem Reinigungseifer, auf die schlichtesten Mittel einer mehr gedankenreich anregenden als sinnlich packenden Darstellung beschränkt. Der Glaube an die wiedergefundene ächte Kunst formte sich zu einem Dogma; wo aber ein Dogma ist, da gibt es auch Orthodoxie und Ketzerei, und je dicker die Dogmatik, um so magerer wird die Toleranz. Gewiß ohne ausschließende Tendenz, aber mit um so harmloserer Sicherheit folgte Amsler, der nachbildende Künstler, jenen schöpferischen Meistern. Er war kein orthodoxer Nazaräer, er stach mit derselben Liebe Thorwaldsen's hellenische Götter und Helden wie Rafael's Madonnen, wie Overbeck's Traumgebilde der modern katholischen Romantik; aber er beschränkte sich durchaus auf ideale Compositionen. Seine reformirten schweizerischen Landsleute verwunderten sich mitunter, wie er, der Sohn eines streng protestantischen Hauses, Madonnen und andere katholische Bilder stechen möge, und meinten wohl gar, er sei selber ein heimlicher Katholik. Allein er stach im Glauben an die göttliche Schönheit Rafael's, nicht im Glauben an den Madonnencultus, und obgleich er ein guter Protestant war und blieb,

würde es ihm vielmehr als Abfall erſchienen ſein, ein erzproteſtantiſches holländiſches Genrebild unter den Grabſtichel zu nehmen als Overbeck's erzkatholiſchen Triumph der Religion in den Künſten.

Dieſe Strenge in der Wahl der Vorbilder charakteriſirt unſern Mann; ſie iſt aber auch ein modernes Wahrzeichen. Edelink ſtach nicht ſelten nach unbedeutenden Bildern, die erſt in der Wiedergeburt der Kupferplatte einen dauernden Werth gewannen, ſo daß wohl gar der Kupferſtecher den Maler erſt zum Künſtler machen mußte und der nachbildende ſchöpferiſcher erſchien als der ſchaffende. Manche Gemälde Lebrun's läuterten ſich derart unter Edelink's Grabſtichel, daß auf dem Kupfer zum Style wird, was auf der Leinwand Manier geweſen. Dies charakteriſirt den Geiſt des ſiebzehnten Jahrhunderts und namentlich des Belgiers in jener Periode. Trotz dem Original wollte der Kupferſtecher die Macht ſeiner Technik und ſeines Genius zeigen, und war es nicht ein höherer perſönlicher Ruhm, auf ſchlüpfrigem Pfade dennoch feſt einherzuſchreiten als auf gerechten Bahnen? Amsler und ſeine Genoſſen dachten ganz anders. Sie bekämpften geradezu jenes trotzige Alleinrecht der perſönlichen Bravour; ſtatt dem Glauben an die ſubjective Genialität ſetzten ſie vielmehr den Glauben an das Dogma der neuen reineren Kunſt, die bewußte Tendenz nach feſten äſthetiſchen und hiſtoriſchen Grundſätzen in einträchtigem Zuſammenwirken den guten Geiſt der alten großen Meiſter wieder zu erneuern. Durch eine neue reformatoriſche Akademie bekämpften ſie die alte reactionäre Akademie, wobei allerdings die Gefahr nahe lag, mit der Zeit ſelber wieder reactionär zu

werden. In jenem Sinne ſtach Amsler nur nach den erklärten lebenden Autoritäten ſeiner Schule und den ſtrengſten Claſſikern der alten Zeit. Unter den letztern beſchäftigte ihn zunächſt Fieſole, deſſen Verkündigung er wahrhaft vollendet für den Stich zeichnete, doch ohne die Zeichnung ſpäter auf die Platte zu bringen, dann deſſen jüngſtes Gericht, welches jedoch gleichfalls nicht zur Ausführung kam. Bei Rafael begann er — ganz im Geiſte ſeiner Schule — mit den gebundeneren Jugendwerken und wagte es erſt über die alterthümelnde Madonna Conneſtabile und die Grablegung zur Münchener heiligen Familie und der Madonna Tempi vorzuſchreiten.

König Ludwig von Bayern hatte ſchon als Kronprinz Amsler in Rom kennen gelernt in ſeinem engen und nothwendigen Zuſammenhang mit der Cornelius'ſchen Schule. Mit der zähen, faſt mathematiſchen Conſequenz, welche dieſer Fürſt in den einmal erfaßten künſtleriſchen Plänen verfolgte, hielt er von da an den Gedanken, Amsler nach München zu berufen, feſt, bis derſelbe 1829 zur Wirklichkeit wurde. Der Meiſter ſollte in der neuen Kunſthauptſtadt eine Kupferſtecherſchule gründen.

Im achtzehnten Jahrhundert war Paris ein Sammelpunkt der großen Kupferſtecher geweſen, und die größten Meiſter des Auslandes mußten dort dem Ruhme der franzöſiſchen Schule dienen. Denn dieſe abgeleitete und dienende Kunſt gedeiht nicht in Einſamkeit; ſie wird ſich immer dahin ziehen, wo die andern bildenden Künſte bereits verſammelt ſind. Darum war es z. B. trotz der meiſterhaften Arbeiten der beiden Müller doch nicht möglich, in Stuttgart eine originale Kupferſtecherſchule für die Dauer zu gründen. In München dagegen bildete

ſich vorerſt der breite Boden mannichfaltigſter Kunſtthätigkeit, in welchem dann auch die Kupferſtecherkunſt Wurzel faſſen konnte. Es bekundet überhaupt den richtigen Blick König Ludwigs, daß er nicht eine vereinzelte Gruppe der bildenden Künſte, ſondern alle zumal in ſeiner Hauptſtadt verſammeln und dadurch epochemachend für die neue deutſche Kunſt wirken wollte. Kein Seitenzweig ſollte ohne Pflege bleiben, und die Glas- und Porzellanmalerei erhielt ebenſogut ihre Stelle im Ganzen, wie das Staffeleibild und die Freske, Erzguß und Holzſchnitzerei ſo gut wie die Bildhauerarbeit in Stein und die Plaſtik des Thones und Gypſes. Eine neue Kupferſtecherſchule, dem Geiſte der neuen Malerei entſprungen, mußte alſo den faſt nothwendigen Abſchluß bilden.

Das Geheimniß, weßhalb König Ludwig mit vergleichsweiſe kleinen Mitteln ſo Großes zur Wiedererweckung der neuen Kunſt geleiſtet, ruhet zum Theil darin, daß er nicht blos Kunſtwerke beſtellte und bezahlte, ſondern auch einen ſteten perſönlichen Verkehr mit „ſeinen Künſtlern“ unterhielt, fleißig ihre Werkſtätten beſuchte, neue Ideen und Entwürfe mit ihnen durchſprach, ihre Arbeiten in allen Stadien beſah, lobte, tadelte und dadurch auch zum geiſtigen Mitarbeiter an den Schöpfungen wurde, die auf ſeinen Befehl erſtanden. Ein Denkzeichen dieſer Anregungen bei Amsler iſt das Blatt der Madonna Tempi, welches er auf den beſondern Wunſch des Königs ſtach, wohl das zarteſte, weichſte und anmuthigſte unter den Werken ſeines Griffels. Ein anderes Zeichen jenes Verkehrs des Königs mit „ſeinen Künſtlern“ findet ſich in deſſen Gedichten, wo er unter Anderem „Bayerns ſiebzehn vorzüglichſte Künſtler“ in Xenien

besungen hat. Einer dieser Siebzehn ist Amsler, dessen Weise der König als „einfach, bestimmt wie Marc Antonio's" charakterisirt. Und in der That war auch Amsler der Marc Anton seiner Schule und Periode.

Ich nannte die zwanzig Jahre der Münchener Wirksamkeit (1829—1849) Amsler's Meisterjahre. Er vollendete hier den Alexanderzug und schuf seine übrigen größten Werke: die Grablegung Rafael's, die heilige Familie und die Madonna Tempi desselben Meisters, die Traumdeutung Joseph's nach Cornelius und Overbeck's Triumph der Religion in den Künsten. Er stieg von der einseitigen Carton- und Sculpturmanier zu einer geläuterteren Form des Farbenstiches auf; er war jetzt der entschiedene Meister, der nicht mehr in die Schule ging, sondern selber an der Spitze einer Schule stand und eine Reihe trefflicher jüngerer Kupferstecher bildete, die seine Weise weiterführten. Die vielen Cartonstiche, in welchen Thäter und Merz so zahlreiche große Werke von Cornelius, Kaulbach, Schnorr, Schwind u. A. neuerdings dem ganzen deutschen Volke zugänglich gemacht haben, ruhen wesentlich auf der von Amsler für diese Gattung geschaffenen Grundlage.

Eine rechte Prüfung hatte unser Künstler noch am Schlusse seines Lebens zu bestehen mit dem großen Overbeck'schen Bilde, dem „Triumph der Religion in den Künsten." Er unternahm den mühevollen, auf jahrelange Arbeit berechneten Stich zu einer Zeit, wo das Original nur erst ein rein ästhetisches Interesse hatte und durch so manche schöne und geistvolle Einzelfigur wohl auch einen Mann wie Amsler fesseln konnte, der sonst in seinem ganzen Wesen der weichen, traumhaften Manier

Overbeck's ziemlich ferne ſtand. Die Arbeit war ſchon in vollem Zug, als die durch den Maler ſelbſt herausgeforderte heftigſte Parteipolemik über jenes Bild entbrannte. Am wildeſten loderte der Streit am Aufſtellungsorte des Gemäldes, in Frankfurt, wo mehrere große, glänzend realiſtiſche Werke moderner belgiſcher Meiſter freilich einen ungeheuern Gegenſatz zu Overbeck bildeten. Inmitten dieſes Sturmes mußte Amsler im Städelſchen Inſtitute ſitzen und ruhig die ganze große Maſſe der hinter ihm ab- und zuwogenden Beſchauer und ihre verdammenden Urtheile über ſein Vorbild und ihre Lobſprüche der gegneriſchen Bilder mit in Kauf nehmen und ruhig immer weiter zeichnen mit der Ausſicht, noch beiläufig ſechs Jahre an dieſelbe Arbeit gefeſſelt zu ſein! Dennoch führte er ſein Werk zu Ende, wie ein Mann. Er zeigte, daß er berufen ſei zu ſeiner Kunſt, deren ſchwierigſter Theil die Kunſt der Selbſtentſagung. Obgleich ihm manchmal Zweifel über ſein Vorbild kommen mochten, obgleich der Streit der Parteien nicht blos durch ſein Ohr, ſondern auch durch ſeine Seele ging, ſo widmete er doch dem Werk ſechs volle Jahre und was ihm zuletzt an Begeiſterung für daſſelbe abgehen mochte, das erſetzte er durch verdoppelte Gewiſſenhaftigkeit. Vielleicht nicht minder als eine ſchleichende Krankheit, nagte dieſe Arbeit an ſeinem Leben, dennoch hatte er ihre Vollendung erreicht, als er am 18. Mai 1849 langen Leiden erlag. Wie aber Amsler dieſen letzten großen Kupferſtich begonnen hatte, fern von dem Gedanken, einem polemiſchen Tendenzbild ſeine Kraft zu weihen, ſo erreichte ſeine Platte auch einen eigenthümlichen, vom Originale abweichenden Effekt. Die in der Farbe ſo überaus zarten und

verblaſenen, mitunter etwas mönchiſch ſpiritualiſtiſchen Geſtalten Overbeck's ſind unter dem kräftigen Grabſtichel Amsler's entſchieden männlicher geworden, das Bild hat von ſeinem asceticſchen Charakter verloren und iſt uns menſchlich näher gerückt. Der Widerſpruch aber, welcher zwiſchen der das volle Leben ſpiegelnden Oelfarbe und dem rein Phantaſtiſchen aller ſolcher ſymboliſchen Compoſitionen überhaupt beſteht, verſchwindet bei dem Stiche, zumal Amsler hier, vielleicht nicht abſichtslos, viel weniger als bei den rafaeliſchen Blättern auf die Wiedergabe der Farbe gearbeitet hat. Dadurch wird — und von vielen Kennern hörte ich ſchon das gleiche Urtheil — der Geſammteindruck des Stiches weit harmoniſcher, als des Bildes, und wir können die großen Einzelſchönheiten der Overbeck'ſchen Zeichnung unbefangener würdigen, als bei dem Original.

Der wahrhaft geniale Kupferſtecher copirt eben nicht blos, er interpretirt zugleich, aber er ſoll nicht interpretiren als ein abſichtlicher Verbeſſerer, wie mitunter Edelink gethan, auch nicht als ein Profeſſor, der umſchreibt, ſondern als der ſelbſtentſagende Künſtler, welcher, dem veränderten Material entſprechend, umbildet und das Original im Spiegelbilde ſeines ehrlichen Verſtändniſſes wiedergibt. Darin liegt ein wunderbarer Reiz von Kupferſtichen höheren Ranges, daß man ahnt, es haben hier zwei ebenbürtige Geiſter dieſelben Ideen durchgedacht, dieſelben Formen durchgebildet und durchgefühlt, gleichartig und doch auch wieder ungleich, wie wir aus ganz ähnlichem Grunde die Schlegel'ſche Shakeſpeare-Ueberſetzung nicht miſſen mögen, ſelbſt wenn wir das Original in der Urſprache zu leſen verſtehen; denn wir fühlen, es liegt nicht blos ein überſetzter,

es liegt ein in den modern deutſchen Geiſt überdachter Shakeſpeare vor uns, ein einheitliches Doppelwerk zweier Zeiten, zweier Nationalitäten, zweier dichtereriſcher Genien. Darum ſoll der Kupferſtecher vorzugsweiſe ein Denker unter den Künſtlern ſein, dem es viel leichter als dem ſchaffenden Maler vergönnt iſt, kritiſch zu analyſiren, indem er ſchafft. Dies faßte Goethe ſehr ſchön in den Worten zuſammen, die er als höchſtes Lob eines Kupferſtechers über Georg Friedrich Schmidt ausſprach: „Bei ihm iſt Alles Wiſſen, Alles Feuer und was vielleicht mehr bedeuten will, Alles der Wahrheit Stempel. Man kann von dieſem wunderſamen Mann ſagen, daß zwei der trefflichſten Stecher in ihm verbunden ſeien. Wie er auch irgend die Kunſtart eines Andern nachahmt, tritt er immer von ſeinem außerordentlichen Geiſte begleitet als Original wieder hervor.“ Glaubt man, dieſes Prädikat der Originalität und Wahrheit und des Wiſſens, welches ſich mit dem Feuer der Darſtellung verbindet, könne jemals auch der höchſten blos mechaniſchen Kunſtfertigkeit beigelegt werden? Jedes Gemälde erſcheint uns in einem guten Stich rationeller, wenn man will rationaliſtiſcher; — ein Rationalismus, welcher der Overbeckſchen Myſtik bei Amsler ſo wohl thut. Es verliert ein Stich gegen dem Oelbild freilich an der Farbenwärme des unmittelbaren Lebens, was er an Klarheit und Plaſtik gewinnt. Denn indem der Kupferſtecher die verſchmolzenen Formen der organiſchen Gebilde auf lauter Linien zurückführt, abſtrahirt er gleichſam ihre rationellſte Grundform. Dies iſt Alles kein mechaniſcher Akt, ſondern ein Akt des künſtleriſchen Denkens und Analyſirens, der ſeinen beſonderen äſthetiſchen Reiz in

ſich trägt. Darum wird dann auch die Punktirmanier ſo oft zu einer rechten Manier der Lüge und Heuchelei; denn ſie kokettirt mit dem Vorgeben, daß auch der Metallgriffel in unbegränzten Uebergangsflächen malen könne gleich dem Pinſel. Der Kupferſtecher iſt gezwungen, das Formelle des Vortrags viel ſtrenger zu faſſen, als der Maler; jede Leichtfertigkeit rächt ſich bei ihm ſofort als nackte Manier. Durch dieſe techniſche Zucht des Grabſtichels kam es, daß in der Zopfzeit und im Anfange unſers Jahrhunderts ſo große und wahre Styliſten wie Edelink, Müller, Wille, Boucher-Desnoyers — im Kupferſtich blühten, während die Malerei gleichzeitig in der tiefſten Stylbarbarei verſunken lag.

Darum muß ein großer Kupferſtecher mehr ſein, als ein bloßes Talent, er muß zugleich eine Natur ſein, eine Natur, welcher das Streben nach Wahrheit, Beſtimmtheit und Formenreinheit ganz beſonders tief eingeboren iſt und verbunden mit einer reichen Gabe der Selbſtverleugnung, der Sammlung und Ausdauer.

Dieſe „Natur“ des Kupferſtechers durchdrang merkwürdig folgerecht Amler's ganze Perſönlichkeit. Daſſelbe ſichere, ſtrenge correcte Weſen, welches wir in ſeinen Blättern bewundern, wurzelte tief in dem ganzen Mann. Er war ein ſchlichter, ſtreng bürgerlicher Charakter, ein rechtſchaffener Haushalter voll äußerſter Gewiſſenhaftigkeit, ein Mann, der im Leben die verſchwommenen Töne und planloſen Striche ebenſo gründlich verachtete, als auf der Kupferplatte. Ein verſchloſſener Mann, Vielen bekannt, aber nur Wenigen befreundet, liebte er es in Worten ebenſo ſparſam zu ſein, wie in den lakoniſchen Linien

ſeines Grabſtichels. Obgleich er in der Kunſt ſo entſchieden Farbe bekannte, nahm er doch kaum Theil an dem Principienwortgefecht der Freunde und Gegner; er räſonnirte und theoretiſirte überhaupt nicht über ſeine Kunſt, ſondern er übte ſie. Als die Revolution von 1848 ausbrach, hatte er kein ſonderliches Vertrauen auf die neuen Dinge, weil ſeiner Meinung nach die Deutſchen dabei zu viel ſchwätzten. Den Eifer für die Reinheit der Kunſt hatte er ſich recht eigentlich angelebt. Er hörte gerne Muſik, doch nur in der ſtrengen Auswahl einiger Meiſter der klaſſiſchen Periode. Als ein ächter Mann des hiſtoriſchen Styles las er am liebſten in den Geſchichtsbüchern der großen Hiſtoriker alter und neuer Zeit. Künſtleriſchen Prunk ſah man nicht in ſeinem bürgerlich anſpruchsloſen Hauſe; doch hielt er auf einfachen künſtleriſchen Schmuck; nur durfte ihm derſelbe nicht wider ſein ſtyliſtiſches Gewiſſen laufen. Ein Kupferſtich von Dürer hing bedeutungsvoll über ſeinem Arbeitstiſche. Denn obgleich Amsler nie nach altdeutſchen Bildern geſtochen, ſo wäre er doch nicht ſo ganz ein Mann der Cornelius'ſchen Schule geweſen, wenn altdeutſche Kunſt und Art nicht befruchtend auf ihn gewirkt hätte. Dürer und Marc Anton wieſen ihm den Weg aus dem Labyrinthe der früheren maleriſchen Effektmanier, und gerade die Blätter aus Amsler's römiſchen Wanderjahren zeigen zumeiſt, wie treu er dem ſchlichten altdeutſchen Meiſter mitten unter den glänzenden Wunderwerken Italiens angehangen. Genrebilder und naturaliſtiſche Compoſitionen kamen nicht an die Wände der Zimmer unſers Künſtlers, und trotz alles angeſtammten Familiengeiſtes mußten ſelbſt hiſtoriſche Familienporträts, wofern ſie

mittelmäßig gemalt waren, im Winkel ſtehen. Dienſtboten, die ſich durch ein ſtark verzeichnetes Geſicht oder ſonſt augenfällige Häßlichkeit auszeichneten, wurden nicht im Hauſe geduldet: — und ſo ging die Idioſynkraſie gegen alles Incorrecte und Unreine fort bis hinab zu einer faſt peinlichen Reinigkeitsliebe im Eſſen und Trinken und Allem, was ihn umgab. Wer das unabläſſige, bis zum Aeußerſten gewiſſenhafte Ringen des Künſtlers nach Correctheit der Form und durchſichtiger Reinheit der Technik in ſeinen ſämmtlichen Blättern verfolgt, der begreift dieſen Charakter des Privatmannes als einen faſt nothwendigen. Denn Reinheit in der Kunſt, Reinigkeit im ſittlichen und Reinlichkeit im leiblichen Leben ſind Geſchwiſterkinder, und wo eine von den Dreien ausbleibt, da werden ſich gar ſelten die beiden andern einſtellen.

Als ein Mann aus ganzem Guß, einheitlich im künſtleriſchen und perſönlichen Charakter, vermochte Amsler auch in einer abgeleiteten und dienenden Kunſtgattung den urſprünglich ſchaffenden Genoſſen ſich ebenbürtig anzureihen, und indem ſein Charakter ſo ganz hervorwuchs aus ſeiner Zeit, durfte er ſich fröhlich dieſer Zeit hingeben, und doch iſt er als ein ächter Mann in ſeinem Kreiſe wieder Meiſter geworden über ſeine Zeit.

Zweites Buch.

Zur Volkskunde der Gegenwart.

Die Volkskunde als Wissenschaft.

Ein Vortrag.

1858.

I.

Die Volkskunde als selbständige Wissenschaft ist eine halbvollendete Schöpfung der letzten hundert Jahre; die Anläufe und Beiträge zur Volkskunde dagegen sind so alt wie die Geschichte der Litteratur. In den ältesten Heldengesängen und Religionsbüchern — ich erinnere nur an Homer und die fünf Bücher Mosis — besitzen wir ethnographische Quellen, aus deren klarem Spiegel ein Scharfblick der Beobachtung und eine naive Sicherheit der Charakteristik widerstrahlt, wie wir sie in den meisten späteren gelehrten Aufzeichnungen vergebens suchen. Herodot wird der Vater der abendländischen Geschichtschreibung, indem und weil er der Vater der Volkskunde ist; er unternimmt bereits Reisen, um mit dem Geschichtsstudium das vergleichende Volksstudium zu verbinden, und durch sein ganzes Geschichtswerk geht die ethnographische Tendenz, einer in der Parallele sich wechselsweise beleuchtenden Gegenüberstellung

griechischen und asiatischen Volksthumes. Dennoch aber wird Niemand behaupten, daß der Verfasser des Pentateuch oder Homer oder Herodot eine wissenschaftliche Volkskunde geschrieben hätten; man nennt diese Männer vielmehr Religionslehrer, Dichter und Geschichtschreiber; denn die Volkskunde ist bei ihnen dienstbar, nicht Hauptzweck. Solange ein Wissenszweig aber blos dient, ist er überhaupt keine Wissenschaft, er wird dies erst, indem er sein Centrum in sich selber findet, das heißt, indem er frei und selbständig auftritt. Wir nennen darum z. B. die Nationalökonomie, die Chemie, die Physiologie neue Wissenschaften, obgleich sie als dienstbare Wissenszweige uralt sind; neu ist nur ihre Freiheit, kraft deren sie ihr Centrum in sich selber gefunden, ihre Gesetze, ihre Methode aus sich selber heraus entwickelt haben und eben dadurch erst eigentliche Wissenschaften geworden und dann weiter durch diese einzige Thatsache wunderbar rasch zu einer ganzen Welt von neuen Resultaten durchgedrungen sind. Der Knecht, der ein freier Mann wird, wird zugleich ein neuer Mann, dessen Leistungen nicht blos im Maß, sondern auch im Inhalt seine frühere Knechtsarbeit unendlich überragen.

Die Dienstbarkeit der Volkskunde geht durch die ganze antike und mittelalterliche Zeit. Geographen und Reisebeschreiber, Dichter und Historiker geben nebenbei die lehrreichsten ethnographischen Fragmente, aber kaum Einer macht die Erkenntniß des Volkslebens als solchen zum bewegenden Mittelpunkte seines Schaffens. Ich sage: zum bewegenden Mittelpunkte. Denn wo sich ja selbständige Völkerschilderungen finden, da bietet man uns doch nur eine gewisse Summe lose zusammengereihter

Beobachtungen, Rohstoff zur Volkskunde, dem aber die innere Gesetzmäßigkeit wissenschaftlicher Anordnung und Durcharbeitung fehlt.

So hat Pausanias Griechenland, Syrien und Phönicien als Tourist durchwandert und beschrieben, und zwar als ein so vollkommener Tourist, daß Scaliger ihn mit einigem Recht den größten Aufschneider unter allen griechischen Schriftstellern nennen konnte. Allein ein solches subjectives Gemälde aller möglichen Gegenstände und Reiseeindrücke ist noch lange keine selbständige Volkskunde, geschweige eine wissenschaftliche. Man könnte es mit gleichem Fug eine Aesthetik oder eine Kunstgeschichte nennen, weil die Charakteristik vieler Kunstwerke darin enthalten ist, oder eine Geschichte wegen der eingeflochtenen historischen Anekdoten. Jede Reisebeschreibung als solche kann höchstens eine Materialiensammlung zur Volkskunde, wie zu hundert andern Disciplinen sein.

Viel höher als Pausanias steht Strabo, der in seinem großen historisch-statistischen Werke den ethnographischen Stoff schon zu sichten und zu ordnen und das Volksleben nach seinen örtlichen, geschichtlichen und staatlichen Motiven zu begreifen beginnt. Dennoch nennt man Strabo mit Recht einen Geographen, nicht einen Ethnographen; denn das wissenschaftliche Fundament seiner Arbeit ruht in der Geographie, die überhaupt bei den Alten von den Ländersagen der Logographen bis zu der geometrischen Erdbeschreibung des Ptolemäos viel systematischer bearbeitet wurde, als ihre Schwester, die Volkskunde. Weit früher erforschte man überhaupt die natürliche Ordnung in den Meeren, Bergen und Flüssen, als in den

Völkern, und ſuchte früher ſelbſt die Geſetze der Bewegung der Geſtirne feſtzuſtellen, als die Geſetze der Bewegung der Nationen. Denn die Selbſterkenntniß iſt zwar in der Theorie aller Weisheit Anfang, in der Praxis aber kommt ſie, bei den Einzelnen wie bei den Völkern, vielmehr erſt am Ende.

Uebrigens hat vielleicht der Umſtand, daß das Werk des Geographen Strabo für ſo viele Jahrhunderte das unübertroffene Muſterſtück einer Landes- und Volkskunde war, bis auf unſere Zeit die Neigung rege gehalten, die Volksſchilderung zunächſt als eine Illuſtration zur Geographie aufzufaſſen, das Volk als eine Staffage der Landſchaft, da es uns doch umgekehrt viel näher läge, in der Landſchaft blos einen Hintergrund des Volkslebens zu ſehen.

Nur einem einzigen antiken Autor iſt es meines Wiſſens vollſtändig gelungen, das Bild des Landes rein als Motiv zur Volkscharakteriſtik zu behandeln und ſo das herkömmliche Verhältniß von Geographie und Ethnographie umzukehren, nämlich Tacitus in ſeiner Germania. Es ſtehet dieſes Buch aber auch vor allen da, wie eine Weiſſagung auf die moderne freie und wiſſenſchaftliche Volkskunde, und gerade wegen dieſer Originalität wußten die Philologen nicht, was ſie aus dem Buche machen ſollten. Einige erklärten es für das ethnographiſche Bruchſtück zu einem Geſchichtswerk über Nerva und Trajan, Andere für eine Sittenpredigt, Andere für eine Satyre, noch Andere gar für ein bloßes Concept, für eine bündig ſtyliſirte Notizenſammlung zu irgend welchen weiteren Zwecken. Statt jedoch zu fragen, was die Germania hätte ſein und werden können, wollen wir ſie lieber einfach als das nehmen, was ſie

uns ist: als ein zu einem schriftstellerischen Kunstwerke gestaltetes Volksbild, aus welchem wenigstens die Ahnung schon hervorklingt, daß eine solche Schilderei mehr sein müsse, als ein bloßes Archiv von Beobachtungen, und daß vielmehr die Erkenntniß der Naturgesetze des Völkerlebens demselben die Gliederung und die innere Nothwendigkeit eines organischen Gebildes zu verleihen habe. Selbst der Umstand, daß Tacitus weit stärker glänzt durch sein Genie der Combination, als der bloßen nüchternen Beobachtung, wodurch er jenen Gelehrten, die sein Buch lediglich als eine Quelle zur Wässerung ihrer eigenen Wiesen benutzen wollen, so viel Kreuz verursacht, selbst dieser Umstand zeigt in ihm den Ahnherrn der wissenschaftlichen Volksforschung. Denn bei wem nicht die Gabe der richtigen Combination, der Vergleichung und Folgerung noch tiefer entwickelt ist, als der bloße Scharfsinn des Beobachters, der kann zwar in dem Handwerk des statistischen Stofflammelns Tüchtiges leisten, aber sicher niemals in der gestaltenden Kunst der wissenschaftlichen Volkskunde.

Zu Tacitus, als dem Propheten der selbständigen Volkskunde, blickt darum der moderne Ethnograph mit derselben heiligen Ehrfurcht empor, mit welcher der Philosoph zu Aristoteles aufblickt, der Dichter zu Shakespeare, und er erkennt es als ein verheißungsvolles Zusammentreffen, daß in derselben Zeit, wo durch die großen Länderentdeckungen die Volkskunde aus dem langen Schlaf des Mittelalters aufgeweckt ward, in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, auch die verschollene Germania des Tacitus wieder entdeckt und von den damaligen Gelehrten sofort als ein „goldenes Buch“ begrüßt worden ist.

II.

Ich sage, die Volkskunde habe während des Mittelalters in einem langen Schlafe gelegen, meine aber damit keineswegs, daß man es in dieser Periode überhaupt unterlassen habe, Beobachtungen über das Volksleben aufzuzeichnen. Es gibt vielmehr kaum ein mittelalterliches Geschichtsbuch, wo sich dergleichen nicht fänden, und als mit den Kreuzzügen und den immer weiter sich ausdehnenden Kreisen des Welthandels der Gegensatz großer Stammes- und Nationalitätsgruppen zu allgemeinerem und lebensvollerem Bewußtsein kommt, mehrt sich auch die Zahl der Länder- und Volksschilderungen, bis diese Litteratur in der Zeit der großen Entdeckungsreisen zu einem wahren Strome anschwillt.

Allein diese mittelalterlichen Fragmente zur Volkskunde haben sich doch niemals zu der Höhe eines Strabo oder Tacitus aufgeschwungen, und das enge Schulgerüste der mittelalterlichen Wissenschaften bietet nicht entfernt einen Platz für eine eigene Wissenschaft vom Volke.

Es ist höchst lehrreich zu sehen, warum das Mittelalter die selbständige Volkskunde vernachlässigen mußte, und ich erlaube mir, hierüber einige Gedanken zu entwickeln, damit Sie durch einen negativen Beweis inne werden, was eigentlich die Lebensluft der wissenschaftlichen Volkskunde sei.

Im früheren Mittelalter muß man die Studien zur Volkskunde in einem förmlichen Versteck aufspüren, in einem Versteck bei den Geschichtschreibern. So trocken und mager aber die Annalisten und Chronisten als Historiker sind, so dürftig

sind sie auch als Ethnographen; denn die Auffassung des Volkslebens hält mit dem Fortschreiten der historischen Kunst stätig gleichen Schritt. Je inhaltvoller und kunstreicher das Geschichtswerk sich austieft, um so mehr Studien zur Volkskunde, um so mehr Anregungen zur selbständigen Behandlung dieser Disciplin werden in ihm geborgen sein. Welch unermeßlichen culturgeschichtlichen Stoff zur Wissenschaft vom Volke hat die moderne Geschichtschreibung seit hundert Jahren in ihren besten Werken aufgespeichert, welch reichen Stoff auch die großen antiken Historiker und welch dürftigen die mittelalterlichen Chronisten!

Zunächst aus demselben Grunde, aus welchem sie zwar so naiv, aber auch so arm und trocken schreiben: weil sie ihre Geschichte nicht der Nation erzählten, weil sie kein Publikum vor sich hatten. Wer Mönchsannalen blos für die Genossen seines Klosters und etliche andere Männer von der Kutte und Feder verfaßt, wer die Lebensgeschichte eines Kaisers oder eines Heiligen zunächst für etliche Freunde und Gönner schreibt, der erachtet's natürlich überflüssig, seine Geschichte ethnographisch zu fundamentiren; denn die Kenntniß des eigenen Volkslebens setzt er bei so erwählten Lesern voraus. Herodot, der seine Geschichte dem griechischen Volke vorliest, kommt schon durch den bloßen Gedanken, daß eine Nation ihm zuhört, zum breiten ethnographischen Hintergrunde; denn nichts spricht unmittelbarer zum Herzen des Volkes, als die Kunde vom Volk, nichts belebt dem Unkundigen die geschichtliche Zeichnung anmuthiger, als das ethnographische Kolorit, und durch nichts kann der Historiker so gewaltig die höchste sittliche Weisheit der Geschi-

predigen, als indem er das Walten der sittlichen Weltordnung und des freien Menschenwillens in den allgemeinen Geschicken der Völker ebenso wie in den persönlichen ihrer Helden nachweist. Der Geschichtschreiber, welcher wirken will, der zu einem Volke, zu einem Publikum spricht, kann sich auch der Mitarbeit zur Volkskunde nicht entschlagen. Aber der Ethnograph soll auch für sich wieder seine Nation vor Augen haben, und indem er ihr ein Bild des Volkslebens vorhält, soll er sittlich wirken wollen. Denn seine Volkskunde wird höchst äußerlich und unwissenschaftlich sein, wenn sie nicht in die Tiefe der sittlichen Motive und Conflikte der Volksentwickelung niedersteigt, und wer dabei nicht Zorn und nicht Liebe kennt, der ist entweder ein bloßer Handlanger, welcher gelehrte Bausteine im Schubkarren zuführt, oder ein gefährlicher Mann, mit dessen Büchern man keine Freundschaft schließen soll. Die Philologen meinten, die Germania des Tacitus sei eine Sittenpredigt; freilich: eben weil sie eine ächte Volkskunde ist; denn jede ächte Volkskunde ist eine Sittenpredigt. Die ganze Geschichte unserer Wissenschaft zeigt, daß diese ethische Tendenz um so bestimmter hervorbricht, je tiefer und selbständiger sich die Volkskunde entwickelt. So im klassischen Alterthum, so zur Zeit der Renaissance, wo wenigstens der Versuch durch satyrische Karrikaturbilder dem Volksleben negativ seinen Spiegel vorzuhalten, mit dem neuerwachten Eifer einer wissenschaftlichen Erkenntniß des Volkes Hand in Hand geht.

In sinnig treuherziger Weise hat damals Erasmus von Rotterdam bei der Beschreibung seines Vaterlandes Holland die Kraft patriotisch sittlicher Erhebung in der Volkskunde

ausgesprochen mit den Worten: „Dies Land ist mir zum Vaterland geworden, und wollte Gott, daß ich ihm so wohl zur Freud' wäre, als es mir ist." Ein köstliches Motto für Jeden, der in seiner Heimath auch wissenschaftlich zu Hause zu sein trachtet.

Im achtzehnten Jahrhundert ist es endlich, wo Justus Möser den Zusammenhang der Sitte des Volkes mit der Sittlichkeit und damit zugleich eine neue Epoche des Volksstudiums verkündet. Die Schrift sagt: „die Wahrheit wird euch frei machen." Dieser Spruch soll das Motto der modernen Volkskunde sein, andeutend ihren hohen sittlichen Beruf, der durch die Wahrheit der Selbsterkenntniß des Volkslebens den Weg zur ächten Staatskunst weist.

III.

Man könnte meinen, nichts läge einem jeden Volke von Kindesbeinen an näher als der Begriff seiner eigenen Volkspersönlichkeit, das bewußte Zusammenfassen der Einzelzüge seines Volksthums. In der Wirklichkeit aber ist es ganz anders. Der Begriff des Volkes ist eine Abstraction, die bereits einen ziemlich weiten Gesichtskreis der Bildung voraussetzt. Fragen Sie heute noch den naiven Bauern: er weiß sich unter dem Worte Volk entweder nur eine höchst beschränkte Gruppe desselben oder auch gar nichts zu denken. Der ethnographische Begriff des Volkes, als eines durch Gemeinsamkeit

von Stamm, Sprache, Sitte und Siedelung verbundenen natürlichen Gliedes im großen Organismus der Menschheit wird durchaus nur auf entwickelteren Bildungsstufen gewonnen. Man kann sagen, für Millionen von Deutschen ist der einheitliche Begriff des deutschen Volkes noch immer blos ein todtes Wort, das sie auch aus freien Stücken gar nicht in den Mund nehmen; dagegen hat sich allerdings die größere und gebildetere Masse der Nation allmählig zum Verständniß oder wenigstens zu einer Anschauung der Idee des Volkes erhoben. Durch einen großen Theil des Mittelalters war dies aber noch keineswegs der Fall und eben darum schon eine eigentliche Volkskunde unmöglich.

Im Kindesalter führt das Volk, gleich dem Einzelmenschen, ein instinktives Leben, blos das Nächste erkennend; erst allmählig erwacht es zum Bewußtsein seiner umfassenderen Einheit. Dem Nationalitätsbewußtsein geht das individuellere Familien- und Stammesbewußtsein voraus. Die Deutschen haben z. B. erst zur Zeit der sächsischen Kaiser das Bewußtsein ihrer nationalen Gesammtpersönlichkeit gewonnen; das Stammesbewußtsein dagegen lebte in den deutschen Völkerschaften so weit Geschichte und Sage Kunde gibt. Allein man sprach nur von Friesen, Sachsen, Gothen, Franken u. s. f., erst unter Otto I. beginnt man von Deutschen zu sprechen. Vielleicht ist keines der großen europäischen Culturvölker langsamer zu dem Begriff seiner gesammten, einheitlichen Nationalität gekommen als das deutsche, aber gerade weil es uns so sauer wurde, das Wort und die Thatsache des „deutschen Volkes" zu finden, scheinen wir auch vor Andern berufen, unser Volksthum nachgehends um so gründlicher zu erkennen und um so liebevoller zu hegen und zu pflegen.

Im Mittelalter zerbröckelte ſich das Volksleben in örtliche, privatrechtliche, ſociale Intereſſen. Wie man vor lauter Rechten zu keinem Recht und keiner Rechtswiſſenſchaft kommen konnte, vor lauter übereinander wuchernden ſtaatlichen Bildungen zu keinem Staate und keiner Staatswiſſenſchaft, ſo auch vor lauter Individualismus im Volksleben zu keiner Volkskunde. Feine gelegentliche Bemerkungen, wie ſie Eginhard über die Sachſen gibt, Adam von Bremen über die Scandinavier, Arnold von Lübeck über die Dänen, Bruno, Dietmar von Merſeburg, Widukind über verſchiedene deutſche Stämme — ich ſage, ſolche feine gelegentliche Bemerkungen zeigen, was ſelbſt die Chroniſten des früheren Mittelalters aus dem reichen Schatze unmittelbarer Beobachtung für die Volkskunde hätten leiſten können, wenn ſie es nur der Mühe werth geachtet hätten. Aber es erging ihnen dabei genau ſo, wie jetzt dem gemeinen Manne, der nicht begreift, weßhalb man die Zuſtände ſeines alltäglichen Daſeins durchforſcht, weil er weder deren Gegenſatz zu andern örtlichen Zuſtänden kennt, noch ihre Bedeutung für die lebensvolle Geſammtidee der Nation. Dieſe Studien über oft höchſt kindiſche und widerſinnige Sitten und Bräuche, über Haus und Hof, Rock und Kamiſol und Küche und Keller ſind in der That für ſich allein eitler Plunder, ſie erhalten erſt ihre wiſſenſchaftliche wie ihre poetiſche Weihe durch ihre Beziehung auf den wunderbaren Organismus einer ganzen Volksperſönlichkeit, und von dieſem Begriff der Nation gilt dann allerdings im vollſten Umfange der Satz, daß unter allen Dingen dieſer Welt der Menſch des Menſchen würdigſtes Studium ſei.

Je klarer ein Volk ſich ſeiner ſelbſt als Nation bewußt wird,

um so höher wird es nicht nur in seiner allgemeinen Gesittung, sondern namentlich auch in aller historischen Erkenntniß steigen. Jedem Volke geht eine neue Welt auf mit dem bewußten Erfassen seiner eigenen Nationalität; es tritt mit dieser Thatsache in ein neues Lebensalter. So hat das Wiedererwachen des im Elende des siebzehnten Jahrhunderts eingeschlummerten deutschen Nationalitätsbewußtseins in der neueren Zeit auch eine ganz neue Epoche der deutschen Litteratur und Wissenschaft, des deutschen politischen und socialen Lebens hervorgerufen. Die Rechtswissenschaft hat sich verjüngt in der Erforschung des Rechtslebens unsers alten Volksthums; die Volkswirthschaftslehre gewann einen neuen Boden und unabsehbare Erweiterung in der Erkenntniß, daß die Gesetze aller Wirthschaft Hand in Hand gehen mit den Naturgesetzen der historischen Volksentwickelung, und auf Grund der Culturgeschichte und der Volkskunde versucht man jetzt neue Systeme der Nationalökonomie aufzubauen. Die Staatswissenschaft erblickt gegenwärtig einen Theil ihrer Wurzeln in der Lehre vom Volk, sie verjüngt sich durch diese Thatsache. Der todte, abstrakte Rechtsstaat wird erst beseelt, indem er sich zum socialen und nationalen Rechtsstaate erweitert. Die Volkskunde selber aber ist gar nicht als Wissenschaft denkbar, so lange sie nicht den Mittelpunkt ihrer zerstreuten Untersuchungen in der Idee der Nation gefunden hat; darum nannte ich sie im Eingange geradezu eine neue Wissenschaft, eine Schöpfung der letzten hundert Jahre, denn seit dieser Zeit hat sie allmählich jenen ersten Mittelpunkt wiedergefunden, und damit zugleich eine Fülle der Ideen und des Stoffes, eine Selbständigkeit und Schöpfungskraft gewonnen,

wie sie bei den, allerdings auch schon von der Idee der Nationalität getragenen Ethnographen der antiken Welt nicht entfernt vorhanden war.

So gewaltiger Fortschritt in aller Geistescultur wächst hervor aus der Selberkenntniß des Volksthums. Der einzelne Geist, indem er sein eigenes Denken denkt, erhebt sich zur höchsten, zur philosophischen Bildungsstufe. Die gleiche Bildungshöhe wird aber bei den Völkern bezeichnet durch die Selbsterkenntniß der eigenen Nationalität.

IV.

Weil ein Volk viel leichter die gemeinsame Eigenart einer fremden Nation erkennt und zusammenfaßt als seine eigene, so hat sich ganz naturgemäß auch die Ethnographie vom äußeren Umkreis zum Centrum entwickelt. Weit früher und besser hat man fremde Völker geschildert als das eigene. Ja der gemeine Sprachgebrauch läßt uns heute noch bei dem Worte „Ethnographie" eher an Indianer und Hottentoten denken oder allenfalls an die deutschen Urstämme vor der Völkerwanderung als an unser eigenes Volk in der Gegenwart. Denn selbst die vaterländische Volkskunde hat sich lange Zeit vorwiegend darauf beschränkt, historische Untersuchungen aus fernester Vergangenheit zu geben; sie hat in ihrer modernen wissenschaftlichen Form mit der Sagen- und Stammesgeschichte, mit Cultur- und Rechtsalterthümern begonnen und ist erst sehr allmählig zur unmittelbarsten Gegenwart

übergegangen. Diesem mühseligen und weitausholenden Wege verdankt sie aber auch das beste Theil ihrer ächt deutschen Gediegenheit und Gründlichkeit. So holten auch noch die Alten ihre besten ethnographischen Stoffe weit her, Tacitus schrieb keine Italia sondern eine Germania, und Adam von Bremen, den Lappenberg den Herodot des Mittelalters nennt, gewann sich diesen für einen Chronisten seiner Zeit so auszeichnenden Namen, durch seine Schilderung Scandinaviens.

Nicht umsonst lieben es fast alle Ethnographen, verhüllt oder offen, durch Parallelen und Gegensätze zu charakterisiren. Es verräth dieß sowohl den geschichtlichen Entwickelungsgang der Volkskunde, die aus der Ferne und durch die Erkenntniß fremder und vorzeitlicher Gegensätze erst zum Heimischen und Gegenwärtigen hindurchgedrungen ist, wie auch den Gang, welchen jeder Volksforscher persönlich einschlagen muß. Nur wer in der Fremde gewesen ist, vermag die Heimath objectiv zu erfassen und zu schildern; die Volkskunde ist ihrer Natur nach vergleichend, aus der vergleichenden Beobachtung entwickelt sie ihre Gesetze, und der ächte Volksforscher reist, nicht blos um das zu schildern, was draußen ist, sondern vielmehr um die rechte Sehweite für die Zustände seiner Heimath zu gewinnen. Und man kann sagen, diese selben Studienreisen hat auch Jahrhunderte lang unsere Wissenschaft gemacht. Wäre Amerika nicht entdeckt worden, wir wüßten heute gewiß noch nicht halb so gut, wie es mitten in Deutschland aussieht.

Indem nun aber unsere Zeit zur Erforschung auch der nächstliegenden, gegenwärtigen Volkszustände vorgeschritten ist, hat dadurch die Volkskunde in der That eine ganz neue Gestalt

angenommen. Sie wird inhaltreicher im Stoff, freier und tiefer in der Entwickelung der Geſetze des Volksorganismus, mächtiger in befruchtender Einwirkung auf andere Wiſſenſchaften und das praktiſche Leben. Die meiſten Beobachtungen, welche an fremden Völkern neu erſcheinen, ſind bei dem eigenen längſt trivial, ſo daß wir hier gezwungen werden, zu den verborgeneren Motiven und Zuſtänden hinabzuſteigen und nicht nur neue Thatſachen, ſondern auch neue Geſetze zu entdecken. Gerade die auf das gegenwärtige Volksleben der eigenen Nation gerichtete Forſchung reicht am wenigſten mit abgeleiteten Quellen aus; wer eine ſolche Volksindividualität blos nach den Materialien darſtellen wollte, wie ſie ihm die Bibliotheken, Archive und ſtatiſtiſchen Bureaux bieten können, der würde höchſtens ein klapperndes Skelett zu Stande bringen, kein Bild das Leben athmet. Dazu bedarf es der unmittelbaren Quellen, zu deren Aufſuchung man auf den eigenen Beinen durch's Land gehen muß. Und gerade dieſe Neuheit eines noch nicht von Hunderten abgeſchriebenen ſondern zum erſtenmal auf's Papier geworfenen Stoffes iſt es, die der auf die heimiſche Gegenwart zielenden Volkskunde ein ſo jugendliches und friſches Geſicht verleiht. Ich glaube, es gibt wenige Zweige der hiſtoriſchen Wiſſenſchaften, denen es noch ſo reichlich vergönnt iſt, aus unmittelbaren Quellen zu ſchöpfen, wie die unſrigen. Doch meinen noch immer manche gelehrten Leute, wenn Einer etwa auf einem alten Schweinsleder eine neue Notiz über das Volksleben unſerer Urahnen aufſpürt, ſo ſei das allerdings Quellenforſchung; wenn aber Einer eine gleich wichtige und neue Notiz über das Volksleben unſerer Zeitgenoſſen aus der unmittelbaren

Anſchauung des Lebens mit nach Hauſe bringt, ſo könne man dies doch nie und nimmer Quellenforſchung heißen. Genau genommen finde ich aber zwiſchen Beidem doch eigentlich nichts Unterſcheidendes als das Schweinsleder.

V.

Gerade bei der Geſchichte der Volkskunde mögen wir recht ſonnenklar erkennen, wie ſich die Wiſſenſchaft unterſcheidet von dem bloßen Forſchen und Aufſpeichern. Was iſt denn Wiſſenſchaft? Sie iſt nicht das bloße Wiſſen von einem Ding, nicht die bloße Kenntniß. Und wenn man die genaueſten Kenntniſſe, die ſchwierigſten Forſchungen bergehoch aufeinander thürmt, ſo wird aus dieſem babyloniſchen Thurm doch niemals Wiſſenſchaft. Wiſſenſchaft iſt Erkenntniß, die organiſch ſich aufbauende Summe der Kenntniſſe von einem Gegenſtand. Nur wer ein Ding bis zum Grunde und aus ſeinem Grunde kennt, der erkennt es. Erkenntniß iſt alſo ein Begreifen der Dinge nach ihrem Weſen und Geſetz, nach ihrer innern Nothwendigkeit. Die bloße Kenntniß der Thatſachen des Volkslebens gibt niemals eine Wiſſenſchaft vom Volke; es muß die Erkenntniß der Geſetze des Volkslebens hinzukommen und zu einem Organismus geordnet werden. Volksthümlich lehrhaft ſpricht der Vater zum Sohn: Kenntniſſe ſind die einzige Laſt, an der man nicht ſchwer trägt, darum hebe jede Kenntniß auf, wo du ſie am Wege findeſt. Das iſt ganz richtig, und namentlich im Reiche der Volks-

kunde sind solche Kenntnisse am Wege zu finden wie die Brombeeren. Aber freilich sind sie auch nur da, wo die Erkenntniß der historischen, sittlichen und logischen Motive des Volksthums hinzukommt, des Aufhebens werth.

Die Volkskunde als Wissenschaft wird darum nicht blos einen statistisch berichtenden sondern auch einen philosophischen Inhalt haben: indem sie die Zustände des Völkerlebens in ihrer Besonderung schildert, hat sie dieselben zugleich auf ihre allgemeinen Gesetze zurückzuführen. Darum ziehen wir Vieles jetzt zur Volkskunde, was man vor einem Menschenalter noch unter die „Philosophie der Geschichte" rubricirte. In diesem Sinne ist schon Aristoteles in seiner „Politik" ein Vorarbeiter der wissenschaftlichen Volkskunde gewesen, Montesquieu im „esprit des lois," Herder in seinen „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit," und die gelehrte Zunft witterte bei dem Letzteren ganz richtig die unbequeme Morgenluft des eben damals aufgehenden Tages, indem sie auf Anlaß seiner Berufung zu einer Professur nach Göttingen erklärte, Herder sei ja eigentlich gar kein Gelehrter, sondern blos ein Belletrist. In Summa hat die culturgeschichtliche Vertiefung der ganzen modernen Geschichtschreibung wie die historische Tendenz der neueren Staats- und Rechtswissenschaft unendlich viel dazu beigetragen, der Volkskunde zu einer festen Grundlage innerer Gesetzmäßigkeit zu verhelfen. Aber solche Dienste sind bei allen selbständigen Wissenschaften gegenseitig, und die Volkskunde hat Gelegenheit genug, den Dank, welchen sie der Geschichte und Staatswissenschaft schuldet, abzutragen, indem sie nicht minder befruchtend auf jene zurückwirkt. Die Selbständigkeit einer

Wissenschaft besteht nicht in ihrer Isolirung, sondern vielmehr darin, daß sie andere Zweige in eben dem Maße fördert, als sie selbst von jenen gefördert wird.

Werfen wir in diesem Sinne einen Blick auf den Zusammenhang der Volkskunde mit der Staatswissenschaft.

Ohne ein Zurückgehen auf die Naturgesetze des Völkerlebens sind viele der wichtigsten politischen Begriffe gar nicht wissenschaftlich zu begründen, und so wird die Volkskunde geradezu eine Vorhalle zur Staatswissenschaft.

Wie alles Menschliche, so stehen auch die Völker unter der Hand einer ehernen Nothwendigkeit, unter der Hand der göttlichen Vorsehung. Die Urbedingungen des Völkerlebens sind in der Natur gegeben, von Gott geordnet; der Mensch kann sie frei entwickeln aber nicht aufheben. Darum sagen wir — und dies ist ein Satz von ungeheurer politischer Tragweite — die Völker sind *geworden*, sie haben sich nicht von Anbeginn durch ein freiwilliges Zusammentreten constituirt, sie haben sich nicht selbst geschieden, sondern sie wurden geschieden. Die Völkerscheidung ist eine Nothwendigkeit geworden durch die Gegensätze der Erdzonen und der Bodenbildung. Sie wird eine Nothwendigkeit bleiben, so lange die Erde ihre gegenwärtige Natur behält. Tiefsinnig stellt die Sage der mosaischen Urkunde diese Scheidung der Völker als eine unmittelbar von Gott geordnete dar in der Erzählung vom Thurmbau zu Babel. Vor dieser Völkerscheidung werden uns nur gesellschaftliche Entwickelungen der Urmenschen angedeutet: Hanoch baut eine Stadt; Jabal's Nachkommen wohnen in Hütten und züchten Vieh, Thubalkain ist ein Handwerksmeister und Jubal's Söhne

sind Künstler; „Tyrannen und Gewaltige“ herrschen unter den Geschlechtern, aber erst nach der Völkerscheidung kommen „Könige“ über die Völker, und dem Erzvater Abraham wird die erste politische Verheißung. In der als *nothwendig geworbenen* Ausprägung eigenartiger Volkspersönlichkeiten wurzeln die ersten Keime zur *frei gestalteten* politischen Entwickelung. So ist der niemals endende Kampf zwischen Freiheit und Nothwendigkeit das oberste Grundgesetz auch im Leben der Nationen, und umkehrend den Spruch Salomonis mag man wohl sagen: „Der Herr gibt den Völkern den Weg an, aber der Völker Geist schaffet, wie er fortgehe!“

Dreifach sind die Völker kraft der göttlichen Weltordnung gebunden. Ihr *äußerer nationaler* Bestand ist mitbedingt durch den Boden, darauf sie erwachsen. Ihre *innere materielle* Entwickelung ist geboten, geleitet und begränzt durch Naturgesetze des wirthschaftlichen Lebens, die ewig nothwendig sind, weil sie ruhen auf dem unabänderlich gemeinsamen der Menschennatur; denn die letzten Pfeiler der Nationalökonomie sind nicht mehr zu beweisende Axiome der Mathematik, der Logik und der Psychologie. Aber auch die *innere ideelle* Gestaltung des Völkerlebens geht auf die unabänderlichen und nothwendigen Grundlagen des Menschengeistes zurück. Aus der Ergänzungsbedürftigkeit des Individuums wächst der Grundbau der Familie, der Gesellschaft, des Staates und der Kirche hervor als eine Thatsache, die wir frei weiterbilden, aber nicht aufheben können. Alle Spezialuntersuchungen über diese Gegenstände und an einer bestimmten Volkspersönlichkeit werden immer wieder auf diese letzten Gesetze der natürlichen Bildung und der

natürlichen Freiheit des Volkswillens führen. Die einschneidendsten politischen Parteifragen drehen sich fast alle in letzter Instanz um die Entscheidung über das was frei und was nothwendig ist im Völkerleben. Welch unabsehbare Folgen für die ganze Theorie der Gesellschaft wie des Staates hat z. B. die einzige Untersuchung, ob das persönliche Eigenthum als gegeben mit der Persönlichkeit des Menschen, eine nothwendige Vorbedingung aller Völkerentwickelung sei, oder nur ein freies und wandelbares Resultat gewisser Culturstandpunkte! Der ärgste Despotismus wie die zügellosesten Neuerungssucht gründet jedes verderbliche Ansinnen auf ihre subjektive Auffassung dessen was frei und was nothwendig sei im Volksleben; die Volkskunde dagegen soll objectiv untersuchen, was der unantastbare Urgrund menschlicher Gesittung bei den Völkern, und was unser eigenes freies und wechselndes Gebilde ist, welches sich auf jenen Granitpfeilern aufbaut, und nach welchen historischen Motiven sich auch wieder jedes einzelne Volk individuell bewegt. So wird sie auch hier den Spruch verwirklichen, daß die Wahrheit uns frei machen soll.

Auf Grund der wissenschaftlichen Volkskunde läßt sich ein ganzes System der Staatswissenschaft organisch entwickeln und mit mancherlei neuem Inhalt erfüllen. Denn da der Staat entsteht, indem ein Volk sich selber als organische Gesammtpersönlichkeit faßt, seine inneren und äußeren Verhältnisse auf den Grund eines gemeinsamen Rechtswillens ordnet und solchergestalt die Wohlfahrt des Einzelnen mit der Wohlfahrt des Ganzen in Einklang bringt; — so kann man den Ausgangspunkt für die Erkenntniß des Staates gewiß ebensogut von der Idee des Volkes wie von der Idee des

Rechtes nehmen. Bei einer solchen Bearbeitung wird dann nicht nur ein besonders reiches Feld in jenen Vorstudien zu gewinnen sein, welche Volk und Land, Familie und Gesellschaft betreffen, sondern namentlich auch für die Theorie der Staatsformen in ihrem Zusammenhange mit Natur und Geschichte der Völker. Am meisten aber wird der ganze Kreis der Verwaltungswissenschaften Frucht gewinnen aus der Volkskunde. Man behauptet, die Lehre von der inneren Verwaltung eines Staates, als Cultur- und Wirthschaftspolizei, sei überhaupt keine Wissenschaft, denn aus lauter auf die tausend wechselnden Bedürfnisse des Lebens zielenden Beobachtungen, Grundsätzen, Regeln und Verordnungen zusammengesetzt, entbehre sie jedes einheitlichen Mittelpunktes, jeder systematischen Gesetzmäßigkeit und Gliederung. Ich finde aber diesen Mittelpunkt gerade und allein in der Lehre vom Volk und in den Naturgesetzen seiner Entwickelungen. Denn wenn die Culturpolizei lediglich durch die praktischen Bedürfnisse des Volkes bedingt ist, so wird sie sich auch gliedern können und müssen nach den ethnographischen Gesetzen, auf welche diese Bedürfnisse zurückzuführen sind. Darum halte ich es in der That für einen höchst bedeutsamen Beruf der Volkskunde, Systematik in die Anarchie der Polizeiwissenschaft zu bringen, und nicht minder Logik in die polizeiliche Praxis. Der höchste Triumph der inneren Verwaltungskunst würde dann darin bestehen, jeden polizeilichen Akt so sicher der Natur des Volkes anzupassen, daß es auch bei den lästigsten Dingen glaubte, die Polizei habe doch eigentlich nur ihm aus der Seele heraus verfügt und gehandelt.

VI.

Die Aufgabe meines Vortrags zielt einfach dahin, Ihnen zu beweisen, daß die moderne Volkskunde in der That eine Wissenschaft ist, und zwar, gegenüber den fragmentarischen Versuchen der älteren Zeit, eine wesentlich neue Wissenschaft. Ich möchte die Volkskunde bei Ihnen wissenschaftlich legitimiren; man legitimirt bekanntlich aber nur, was neu oder angefeindet ist. Bei Wissenschaften von gutem altem Adel, wie z. B. bei den vier großen Fakultätswissenschaften, den Inhabern der Reichs-Erbämter unserer Universitäten, wird Niemand mehr eine Stunde Zeit verschwenden mit dem Beweis, daß sie wirklich Wissenschaften seien. Ich habe aber selber die Ehre zu einer fünften Fakultät zu gehören, zur staatswirthschaftlichen, deren Brief und Siegel gleichfalls von sehr neuem Datum. Allein gerade dieser Umstand, daß man es für zeitgemäß hielt, die Gruppe der Verwaltungswissenschaften mit ihren technischen Hülfsfächern für eine selbständige Fakultät zu erklären, ist indirekt eine weitere Legitimation der Volkskunde; denn alle Radien unserer Fakultät laufen zurück in die Erkenntniß der Gesetze des Volkslebens als ihr eigentliches philosophisches Centrum.

Ich zeigte Ihnen, daß die Volkskunde selbständig geworden sei, freigesprochen namentlich von ihrer alten Dienstbarkeit der Geographie und Geschichte; dann, daß sie in ihrer Ausdehnung auf das geistige und sittliche Leben der Völker die tiefsten ethischen Zielpunkte neu gewonnen; daß sie in dem immer heller erwachten Selbstbewußtsein der Nationalitäten selber ein höheres

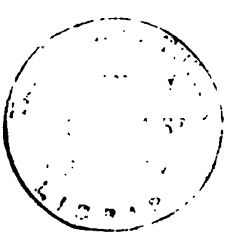
Bewußtsein und die höchste sittliche Weihe ihrer Aufgabe gefunden; weiter: daß sie von dem Studium örtlich und zeitlich fern liegender Volkspersönlichkeiten immer tiefer vorgedrungen sei in das Studium des eigenen, gegenwärtigen Volksthums, daß sie überwunden habe den Standpunkt des bloßen Beobachtens und Stoffsammelns, vielmehr dieses nur noch als Mittel erkennt zu ihrem höchsten wissenschaftlichen Problem der Ergründung der Naturgesetze des Volkslebens, und endlich daß, als Folge von alle diesem, ihr befruchtender Einfluß auf verwandte Wissenschaften unendlich gestiegen sei, so daß sie sich mehr und mehr im Stande sieht, den Dank, welchen sie jenen schuldet, mit Zinsen heimzahlen zu können.

Eine besondere Beachtung verdiente dazu auch noch die großartige Erweiterung des Gesammtstoffes zur Volkskunde. Denn während man vordem bloß die äußere Existenz des Volkes beobachtete und sein inneres Leben höchstens nur sofern es sich in charakteristischen Sagen, Sitten und Bräuchen spiegelt, geht die moderne Volkskunde viel tiefer und unterscheidet sich dadurch von allen früheren Versuchen. Das ganze kirchliche, religiöse, künstlerische, wissenschaftliche, politische Leben der Nation erschauen wir aus dem Mittelpunkte der Volkskunde in einem neuen Lichte, dessen Reflex auf das Volksthum selber wieder zurückfällt. Zur wissenschaftlichen Untersuchung einer deutschen Volkskunde gehören jetzt ebensogut kirchengeschichtliche und culturgeschichtliche Vorstudien wie volkswirthschaftliche und statistische. Denn die Nation ist ein Ganzes und auch die untersten Schichten des Volkes tragen ihre Gabe bei zu unsern höchsten geistigen Entwicklungen, wie sie von dorther Gaben die Fülle zurückempfangen.

Fragen Sie, wer denn dies Alles seit hundert Jahren vollbracht habe, so muß ich Sie auf eine ganze Kette der folgenreichsten wissenschaftlichen Thatsachen verweisen: auf die Begründung und Fortbildung einer selbständigen Disciplin der Statistik seit Achenwall, auf die Neugestaltung der Nationalökonomie seit Adam Smith, auf die Pflege einer selbständigen Wissenschaft der Culturgeschichte, wo für uns namentlich Heeren mit seinen Verdiensten um die Verbindung von Geographie, Ethnographie und Geschichte bahnbrechend voransteht; auf die Zusammenführung des Volksstudiums mit der Ethik, wie sie Justus Möser so erfolgreich versuchte; auf die Arbeiten der historischen Schule der Staats- und Rechtsgelehrten; auf die Reform der Geographie, wie sie durch Ritter zum Fundament und unmittelbarsten Vorbild für die Volkskunde angebahnt wurde; endlich und ganz besonders auf die mythologischen, antiquarischen und philologischen Forschungen der sogenannten Germanisten, wo ich statt Vieler nur die Namen der Gebrüder Grimm zu nennen brauche, um Ihnen mit der Erinnerung an ihre Werke unmittelbar zu veranschaulichen, daß wir von einer neuen Wissenschaft der Volkskunde selbst dann reden könnten, wenn wir auch gar nichts weiteres besäßen, als was diese beiden Männer zur Erkenntniß des deutschen Volkes ausgesonnen und ausgearbeitet haben.

Und dennoch nannte ich trotz so reicher Vorarbeit und Mitarbeit unsere Wissenschaft eine nur erst halbvollendete. Der Nachweis warum sie zur Zeit noch ein wahrer Torso ist, würde aber kaum minder umfangreich ausfallen können, als der eben versuchte, daß sie eine Wissenschaft ist und zwar eine neue Wissenschaft.

Ich glaube aber bei einem ſo trockenen und abſtrakten Gegenſtand Ihre Geduld ſchon faſt über Gebühr in Anſpruch genommen zu haben. Allein die Wiſſenſchaft, der wir dienen, iſt unſere geiſtige Heimath, und jeder rechte Mann hält ſeine Heimath für die ſchönſte der ganzen Welt und ſpricht gerne von ihr und meint, es müßten auch Andere gerne davon ſprechen hören. Und weil wir die veredelnde, ſittigende Kraft eines kräftigen und fröhlichen Heimathsbewußtſeins würdigen, hören wir ihm mit Nachſicht zu, mit derſelben Nachſicht, welche ich mir von Ihnen erbitten möchte für dieſen Vortrag, der Ihnen ja nur darthun wollte, daß, wer ſeine Heimath in der Volkskunde gefunden zu haben wähnt, doch nicht eigentlich wiſſenſchaftlich heimathlos iſt.



Der Geldpreis und die Sitte.

1857.

I.

Mit melancholiſchen Betrachtungen über das theuere Pflaſter der norddeutſchen Städte wanderte ich zu Fuß von Vegeſack nach Bremerhafen. Der einförmige Weg ließ mir Muße genug, meine Gedanken über den Unterſchied ſüd- und norddeutſchen Geldpreiſes zu ordnen und über den Widerſpruch von alten Volksmeinungen und moderner Nationalökonomie. Es gibt ja nicht blos religiöſen und poetiſchen, ſondern auch nationalökonomiſchen Volksaberglauben und Volksgeſpenſter, wie z. B. der Wucher. Sollte es auch ein ſolcher Volksaberglaube ſein, daß man im Guldenlande mit dem Gulden ſo weit reiche, als im Thalerlande mit dem Thaler? — ein ſolches Volksgeſpenſt, daß das ſüddeutſche Volk ſich förmlich fürchtet vor den Thalern, weil es glaubt, die norddeutſche Theuerung ſei ihnen aufgeſtempelt? Der oberländer Reiſende kann freilich beim Eintritt in den rheiniſchen Südweſten ſein Budget getroſt verdoppeln, beim Einzug in die norddeutſchen Städte verdreifachen, und ſo die Lehre von

der Dreitheilung Deutschlands recht mit Händen greifen. Andererseits erhitzt sich der Groll des altbayerischen Spießbürgers gegen alles Norddeutsche gelegentlich an der Kunde, es habe irgend ein Berliner im hellen Staunen über die billigen Zechen des oberbayerischen Gebirgs den Wirthen gesagt, sie möchten doch keine so naiven Esel sein und ihre Preise so lächerlich niedrig stellen.

Der Nationalökonom wird diesen Unterschied des Geldpreises durch den entwickelteren Handel und Verkehr des Nordens zu erklären suchen durch das Vorwiegen größerer Städte und den Einfluß Englands an den Nordseeküsten, wohl auch durch die höhere Regsamkeit des norddeutschen Volkes, welches — materiell und geistig — weniger Kapital ruhen läßt und schon dadurch überall mehr Kapital zu besitzen scheint als der langsamere Süden. Allein diese Gründe erklären zwar Vieles, doch nicht Alles. Denn auf ganz verkehrsarmen Haiden und Hochrücken des mittleren und nördlichen Deutschlands zehrt man in eben dem Grade theuer, als billig an mancher reichbelebten uralten Hauptstraße des oberdeutschen Hochgebirgs.

Unter diesen Erwägungen wurde ich vom Dunkel überrascht und mußte in einer ziemlich elenden Schnapskneipe am Saume der Geest Nacht machen. Die Wirthsstube erinnerte mich auf ein Haar an ähnliche abgelegene Herbergen in unsern mageren mitteldeutschen Bergstrichen; aber als mein Abendbrod bereitet war, servirte mir der Wirth seitab im Staatszimmer, das ganz städtisch eingerichtet und ausgeputzt erschien, wie man's bei uns in einer Bauernschenke mit einem Strohdach niemals finden wird, und legte mir gar zweierlei Brod vor und, ganz vornehm,

zweierlei Teller für Schinken und Eier. In ſonſt völlig ebenbürtigen Schenken meiner mitteldeutſchen Heimathberge müßte man ſtatt ſolchen Tafelluxuſes vielmehr gewärtigen, daß die Wirthin Einen frage, ob man auch ein Meſſer brauche, und wo wir ſo unglücklich wären, keines in der Taſche zu führen, da putzt ſie das ſchmutzige, ſchartige Ding erſt vor unſern Augen an ihrer Schürze ab. Ich notirte mir im Gedächtniß dieſe Thatſache für meine Betrachtungen über den Unterſchied nord- und ſüddeutſchen Geldwerthes. Denn es war ja natürlich, daß ich bei der gegen eine ſüddeutſche Kneipe gleichen Schlages allerdings bedeutend höheren Zeche nicht nur die Speiſen und Getränke, ſondern auch die Polſterſtühle und Wolkenvorhänge der Staatsſtube mitgenoſſen und mitbezahlt hatte und zweierlei Teller und die Gabel mit dem unerbetenen Meſſer, deſſen Reinigung ich nicht mitanzuſehen verdammt war.

So trat mir der Gedanke nahe, der Preisunterſchied zwiſchen Süd und Nord dürfte doch nicht ſo groß ſeyn, als er ſich obenhin darſtelle, wofern man nur mit vollkommen gleichartigen Größen gegeneinander rechne. Der Unterſchied der Sitte erſchwert es uns aber freilich gar ſehr, die wirklich gleichartigen Größen herauszufinden.

Des andern Morgens wanderte ich in die fetten Weſermarſchen hinaus und ſpazierte ſo in einer heitern und lehrreichen Woche durch die Oſterſtader Marſch und das Land Wurſten und Hadeln um die Spitze von Cuxhafen herum und durch das Land Kedingen hinüber zur Mündung der Elbe. Obgleich mich auf dieſer vergnüglichen Wanderung die Gaſtfreundſchaft alter und neuer Freunde eigentlich kaum recht erfahren ließ, ob man mit

süddeutschem Geldbeutel hier theuer oder billig lebt, so wurde mir doch durch die höchst originellen Zustände gerade dieses Küstenwinkels recht deutlich, daß der Urgrund nord- und süddeutschen Geldpreises viel mehr ein socialer als ein wirthschaftlicher ist.

Um historisch zu beginnen, fange ich auf dem Kirchhofe an. Bei einer altromanischen Tuffsteinkirche im Lande Wursten sah ich Grabsteine von Bauern aus dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert. Die alten Bursche waren nach ihrer ganzen Länge im Relief ausgehauen — im spanischen Mantel, mit dem Barett auf dem Kopfe und dem Degen zur Seite, auf dessen Knauf die Hand so trotzig ruhte, als sei der Mann ein Graf oder Herr und nicht ein einfacher Wurster Bauer gewesen.

Es ist also etwas altüberliefertes, wenn die Bauern dieser Marschen auch heute noch als Herren sich kleiden und als Herren leben. Noch wohnen sie freilich im uralten Sachsenhause mit dem mächtigen Strohdach, und der Haupteingang führt durch den Kuhstall, als die eigentliche Prunk- und Schatzkammer. Aber hintendran kommen auch noch ganz andere Prunkgemächer, mit dem reichsten städtischen Comfort ausgerüstete Zimmer, geschmückt mit Teppichen und Mahagoni-Meubeln, prächtigen Spiegeln und Bildern, so recht städtisch herrenmäßige Räume nach dem neuesten Geschmack, in denen manchmal selbst eine elegante kleine Bibliothek nicht fehlt. Und der Garten hinter dem Hause ist kein Bauerngarten, sondern ein anmuthiger kleiner Herrengarten, dessen verschnittene Linden und Taxusbäume wiederum bezeugen, daß auch vor hundert Jahren schon

dieſe Bäuern vornehme und feine Leute geweſen ſind. Die Wolkenvorhänge, welche mich bei jener Schenke an der Geeſt im Staatszimmer überraſcht hatten, fand ich hier gar in der Küche wieder. Einen ſolchen Großbauer nennt man einen „Hausmann," wenn man aber ſieht, was bei ihm Küche und Keller zu leiſten vermag, dann kann man den herkömmlichen Sinn des Wortes „Hausmannskoſt" nur noch wie lucus a non lucendo nehmen.

Man denkt wohl zunächſt, weil die landſchaftlich ſo einförmige, oft unwegſame, dem ſtäten Kampf mit Wind und Waſſer preisgegebene Marſch den Menſchen gar wenig aus dem Hauſe lockt, ſo haben die reichen Leute ganz klug daran gethan, ihr Haus und ihren Garten möglichſt reizvoll auszuſchmücken, und wenn ſie ihr Haus gleich den Engländern und ihren Garten gleich den Holländern halten, ſo müſſen's ihnen auch die Engländer bezahlen. Der engliſche Zuchtſtier mit ſeinem gedruckten und wohlbeglaubigten Stammbaum von vier und mehr Ahnen wandert in die Marſchen hinüber, und das engliſche Zuchtſchwein, eine wandelnde Fettwalze mit vier winzigen Beinen, deſſen Nachkommenſchaft haarſträubend rationell gezwungen wird, ſeine Zeit blos zwiſchen Freſſen und Liegen zu theilen; — dafür gehen dann aber auch die Maſtochſen der Marſch, ſo kunſtreich ausgefüttert, daß man ihre hintere Fronte mit einem Holzklaftermaß in's Quadrat meſſen kann, nicht umſonſt in ganzen Dampfſchifffladungen nach London zurück.

Nun drängt ſich aber die weitere Frage auf, ob denn dieſe Hausleute mit ihrer Großwirthſchaft, mit ſtädtiſchem Luxus und ſtädtiſcher Bildung noch wirkliche Bauern genannt werden

können? Man kann nicht rundweg mit Ja oder Nein antworten. Ohne Zweifel repräſentiren ſie die ſociale Macht des Bauernſtandes im ganzen Lande; denn der neben ihnen ſitzende kleine Mann, der „Köthner," der freilich noch in vollkommen bäuerlicher Naivetät dahin leben mag und mitunter, — von Gardinen an den Küchenfenſtern ganz abgeſehen, — nicht einmal einen Kamin oder Schornſtein beſitzt, ſondern gleich den Lappen, Finnen und etlichen Speſſarter Bauern den Rauch zu Thüre und Fenſter ausſtrömen läßt und darum ſeine Schinken zur Noth in der Wohnſtube oder im Kuhſtall räuchern könnte — dieſer Köthner entbehrt noch immer jeder ſelbſtändigen ſocialen Geltung. Die bäuerliche Geſittung alſo findet in der That ihre Träger in den reichen Hausleuten. Dieſe aber haben ſeit alter Zeit ſtädtiſche Bildung und ſtädtiſchen Luxus auf das Land verpflanzt, d. h. eine Menge von idealen und eingebildeten, wichtigen und nichtigen Bedürfniſſen ſind landläufig geworden und eben damit ward das Leben theuerer. Nicht die Dinge an ſich ſtiegen zunächſt im Preiſe, ſondern die koſtſpieligen Nebenbedürfniſſe mehrten ſich. Ergibt ſich aber die ganze tonangebende Geſellſchaftsſchichte ſolchen Bedürfniſſen, ſo werden ſie zur Sitte des Landes und ſelbſt bei den einfachſten Gegenſtänden der Lebensnothdurft thatſächlich ſo gut als im Preiſe mit eingerechnet. Die Volksſprache bezeichnet dieſen Zuſtand höchſt logiſch und treffend mit dem Ausdruck: „das Leben wird theuerer." Denn in der That ſteigt zunächſt gar nicht der Preis an ſich und das Geld wird nicht wohlfeiler, ſondern die Lebensart wird koſtſpieliger, die Sitte anſpruchsvoller, wodurch dann in zweiter Linie allerdings

neben der scheinbaren auch eine wirkliche Preissteigerung eintreten muß.

In dem üppigen Weizenlande des Donaugaues zwischen Regensburg und Passau kann man noch einen Feststaat der reichen Bäuerinnen sehen, der an Kostbarkeit gewiß nur bei dem Putz der vornehmsten Damen seines Gleichen sucht. Denn Häubchen, Rock und Mieder sind von den schwersten Seidenstoffen, mit Goldstickerei bedeckt, das Mieder mit goldnen Ketten, Medaillen und anderem massivem Schmuck behangen, Haube, Mieder und Schuhe aber manchmal gar mit ächten Edelsteinen besetzt. Allein das Ganze ist doch ein standesmäßiges Bauernkleid, durchaus nicht vergleichbar dem Herrenkleid jener alten Wurster Bauern, und die Bäuerin, welche einmal im Jahr einen solchen Rock anlegt, beschränkt sich an allen übrigen Tagen auf einfache Bedürfnisse und lebt billig trotz jener ungeheuern Verschwendung.

So verkehrt die alten Luxusgesetze und Kleiderordnungen waren, so lag ihnen doch Ein gesunder Gedanke zu Grunde. Sie gehen nämlich von dem Satze aus, daß ein überstandesmäßiger Luxus zumeist das Leben vertheuere. Darum sind diese Gesetze auch nicht von Volkswirthen angeregt worden, sondern von denen, die sich für die berufenen Wächter der öffentlichen Sittlichkeit hielten, von den Theologen. Eine Verschwendung innerhalb der Gränze der Standessitten kann vereinzelt stehen bleiben, eine Verschwendung, welche diese Gränze überschreitet, wird es niemals. Ein Gelehrter mag zweitausend Gulden im Jahre für Bücher ausgeben und doch in allem Uebrigen so bedürfnißlos bleiben, wie vorher; wenn er aber

zweitausend Gulden für Equipage ausgibt, so werden sich auch seine übrigen Bedürfnisse verdoppeln. Erstreckt sich dieses Ueberschreiten der Standessitte auch nur in Einem Punkte auf eine ganze Volksgruppe, so tritt sofort entschiedene Vertheuerung des Lebens ein.

In einem Lande, wo die Bauern noch standesmäßig bäuerlich leben, wird auch — bei sonst gleichen Verhältnissen — das Leben billiger sein, als in einem Lande mit verstädtelter Bauernschaft. Ja man kann kurzweg sagen, wo noch ächte Volkstracht herrscht, da lebt man billig. Denn dieser Bauernrock ist das Wahrzeichen des naiven Bauernthums, welches noch wenig eingebildete Bedürfnisse kennt, wenn auch in einzelnen Punkten — bei Hochzeiten, Kirchweihen ꝛc. — ausnahmsweise ein großer Luxus, ja eine unsinnige Verschwendung herrschen sollte. Darum verachten und verspotten die meisten Fabrikanten und Kaufleute, ingleichen alle Musterreiter und Hausirer mit gutem Grund die bäuerliche Volkstracht, denn deren Herrschaft verheißt ihnen einen schlechten Markt für kurze und lange Waaren.

Man klagt in neuerer Zeit, daß im ganzen Niedersachsenland, von der südwestlichen Ecke Westfalens bis hinüber nach Schleswig-Holstein, der reiche Großbauer, welcher bis dahin für so eichenfest und eichenhart in seiner Standessitte galt, zusehends mehr städtischen Genüssen sich ergebe. Dadurch steigert sich natürlich die Kostspieligkeit des nordwestdeutschen Lebens überhaupt, selbst wenn jene Bauern für den neuen städtischen Luxus keinen Kreuzer mehr ausgäben als für den alten bäuerlichen. Ja es kann den Einzelnen billiger kommen, an den langen

Winterabenden ein „Caſino" im Dorfe zu beſuchen, als nach väterlichem Herkommen auf Metzelſuppen und in Spinnſtuben der Geſelligkeit zu leben. Dennoch wird ein ſolches Bauerncaſino alsbald das Leben im Allgemeinen vertheuern, denn mit dem ſtädtiſchen Wort kommt das ſtädtiſch elegante Local und ſtädtiſches Kleid und tauſend bis dahin unbekannte und wirklich eitle ſtädtiſche Moden, die zuletzt das ganze Leben umſpinnen und mit der ſcheinbaren Preisſteigerung auch die wirkliche in jeder Nothdurft heraufführen. Ich habe wohl in Oberdeutſchland geſehen, daß reiche ächte Bauern bei Wallfahrten und ähnlichen Volksfeſten das Kegelſpiel in ein gräuliches Hazardſpiel verwandelten, indem je vier Mann zuſammen zwei bis vier Gulden auf die Bahn warfen und dann je einen Wurf thaten, und wer die höchſte Kugel hatte, der ſteckte gleich den ganzen Einſatz ein, und in dieſer kindiſch einfältigen Weiſe ging das Spiel raſtlos fort, daß ein unglücklicher Spieler im Handumdrehen und geſchwinder als man eine Maß Bier trinkt etliche Louisd'or verlieren konnte. Den Spielern wird zwar auf dieſe Art die Wallfahrt theuer, aber das Leben im Lande wird doch nicht Allen vertheuert, wie wenn die Bauern ſich in's Caſino ſetzen und Whiſt ſpielen.

Koſtbare oder billige Sitten ſind eben ſo entſcheidend für die örtliche Billigkeit des Lebens, als die hohen oder niederen Preiſe der nothwendigen Bedürfniſſe an ſich. Selbſt die Geſchichte der Kornpreiſe, auf deren Boden die Nationalökonomie gleichſam ihre fundamentale Gradmeſſung vorgenommen hat, um darnach ihre Meridiane und Breitekreiſe bequem über das ganze wirthſchaftliche Leben zu ſpannen — ſelbſt die Geſchichte der

Kornpreiſe erhält manchen neuen Lichtſtrahl durch die Geſchichte der Sitten. Andauernd hoher Kornpreis fördert nur den reichen Bauer, den Kleinbauer drückt theuere Zeit ebenſogut wie den Bürger. Der Großbauer wird bei andauernd geringen Ernten zuletzt mehr Kornhändler als Bauer und bringt mit dieſem bürgerlichen Beruf in ſeinem gefüllten Geldbeutel zugleich allerlei ſtädtiſchen Luxus auf's Land zurück. Wenn manche weſtfäliſche Bauern jetzt einen Theil des Jahres ihrem Gute den Rücken kehren, um eine „Saiſon" in der Stadt zu verbringen, und auf ihren Gehöften oder Dörfern Caſino's gründen, wo Polka getanzt und Whiſt geſpielt wird, ſo iſt dies ſicher mit eine Folge der vieljährigen hohen Kornpreiſe. Nun wird aber durch die Einführung der koſtbareren Sitten nicht nur das Leben des Einzelnen, der die neue Weiſe mitmacht, ſondern allmählig des ganzen Landes vertheuert. Denn bei dem ariſtokratiſchen Bauernvolk wirkt ein von oben und im eigenen Stande gegebenes Beiſpiel ganz beſonders energiſch, und der kleine Bauer, den die theuere Zeit eigentlich keineswegs bereichert hat, wird doch zuletzt in die anſpruchsvollere Sitte mit hineingezogen. Zur wirthſchaftlichen Vertheuerung geſellt ſich alſo eine ſociale. Die wirthſchaftliche weicht, denn nach ſieben mageren Jahren kommen auch endlich wieder ſieben fette; die ſociale dagegen bleibt. Es iſt unerhört, daß ein Volk friedlich und freiwillig von üppigern Sitten zu einfacheren zurückgekehrt wäre. Schwere Kriege und Revolutionen, Völkerwanderungen und Völkerzertrümmerungen, in Summa nur die ſchwerſten Gerichte Gottes vermögen ein ſolches Wunder zu wirken. Darum trägt die in Folge theuerer Jahre faſt immer eintretende Vertheuerung

der Sitten auf dem Lande wesentlich dazu bei, daß das Leben auch bei den günstigsten Ernten doch nachgehends nie wieder so billig wird, als es vorher gewesen. Durchgreifende Aenderung, ja vollständige Auflösung der Volkstracht erfolgt fast immer mit und nach den hohen Kornpreisen. Ich bemerkte schon oben, daß das Beharren bei dieser Tracht, wenn man von Land zu Land sieht, ein Wahrzeichen billigen Lebens sei. So ist es auch, wenn man von Zeitraum zu Zeitraum blickt.

Man könnte jedoch meinen, wenn theuere Zeit auch wirklich den Bauer zu üppigeren Sitten führe, so zwinge sie dagegen den Bürger, um so sparsamer zu hausen, und so hebe eine Wirkung die andere auf und das Ergebniß für die Vertheuerung des Lebens im Allgemeinen sei wieder gleich null. Zeitweilig mögen magere Jahre den Städter in der That zu schlichterem Leben zwingen. Allein es liegt in der Natur des beweglichen Bürgers, bei günstigerem Wind um so rascher das Versäumte wieder nachzuholen. In dem Bauer dagegen ruht die conservative Macht der Sitte, und wenn er theuerer zu leben anfängt, so hilft es nichts, daß man in der Stadt spart; das Leben wird doch durchweg theuerer werden. Als im achtzehnten Jahrhundert die vornehmen Leute maßlos verschwendeten und den kostspieligsten Sitten sich ergaben, war trotzdem das Leben unendlich billiger, als jetzt, wo der Adel spart und der Bauer nur erst mit bürgerlichem Luxus zu leben beginnt. Das Dorf ist — oder soll sein — die Burg der Sitteneinfalt. So lange diese Cidatelle sich hält, schadet es wenig, wenn die Außenwerke fallen. Gar Mancher flieht ja auf das Land, um dem theueren Leben in der Stadt zu entrinnen, — nicht den höheren

Preiſen an ſich, ſondern den koſtſpieligeren Sitten. Denn, mit Ausnahme der Wohnung, zahlt bekanntlich der Städter ſeine Bedürfniſſe auf dem Dorfe höher, als in der Stadt und kauft ſelbſt ſein Fleiſch und Gemüſe beſſer und billiger auf dem ſtädtiſchen Markte, wo reiche Zufuhr und Concurrenz iſt, als unmittelbar bei dem producirenden Bauern. Aber er darf zwangloſer, einfacher leben auf dem Lande und lebt darum doch unvergleichlich billiger, und, wenn ihm ein freier Geiſt und wahre Bildung tauſend eitle Bedürfniſſe des vornehmen Comforts entbehrlich macht, ſelbſt beſſer als in der Stadt. Kommen aber die ſtädtiſchen Sitten in das Dorf, dann ſchwindet auch hier die freie Wahl zwiſchen wirklichen und eingebildeten Bedürfniſſen und eben in dieſer freien Wahl lag die Wohlfeilheit; das Gegengewicht einer — auch wirthſchaftlich — beharrenden Macht iſt verloren, und ſo iſt in der That ein aus der ſtandesmäßigen Ueberlieferung herausſchreitendes Leben der Bauern das ſicherſte Zeichen, daß es im ganzen Lande theuer wird. Im Süden erleben wir ſogar heute noch die gewiß merkwürdige Thatſache, daß ſich der billigſte und bequemſte Bauernrock, die Loden-Joppe und der Loden-Kittel, bei den Städtern wieder eingebürgert, eine ächte deutſche Volkstracht ſtatt der Paletot-Muſter des Pariſer Modejournals. Der Norddeutſche geht fleißig auf Reiſen, in die großen Städte, in die Luxusbäder, er lernt dort neue ſtädtiſche Bedürfniſſe; der Südweſtdeutſche dagegen geht noch viel mehr auf's Land, d. h. in eine Einſamkeit, welche noch nicht gleich der Schweiz, dem Harze, dem Thüringerwald ein Tummelplatz der vornehmen Welt geworden iſt; er lebt dort bauernmäßig; braucht dabei

freilich mehr Geld, als wenn er zu Hause geblieben wäre, kehrt aber dennoch fast bedürfnißärmer zurück, als er ausgezogen ist.

Es liegt übrigens auf der Hand, daß die hier gezeichneten Gegensätze nicht schlechtweg nord- und süddeutsche Zustände darstellen. Ich will in diesem Aufsatze überhaupt nicht den Norden und Süden zeichnen, sondern nehme nur Thatsachen von da und dort zum Erweis meiner Thesen. Auch in Norddeutschland gibt es Bauerschaften von wenig berührter Sitteneinfalt; in ihrem Kreise wird dann allemal das Leben auch nicht besonders theuer sein. Allein im Allgemeinen sind auf viel größeren und zahlreicheren Strichen des nördlichen und mittleren Deutschlands die bäuerlichen Sitten bereits aus den überlieferten Standesgränzen herausgetreten, als im hochgebirgigen Oberdeutschland. Und hierin ist die in der frischweg generalisirenden Volksmeinung behauptete größere Billigkeit des Guldenlandes vor dem Thalerlande allerdings theilweise begründet.

II.

In ganz ähnlichem Verhältniß, wie die Stadt zum Lande, stehen aber auch im Punkte der Sitte und des Geldpreises die meisten niederdeutschen Städte zu den meisten oberdeutschen. Dadurch wird natürlich das billigere Leben im Süden gleichfalls mitbedingt. Zu dem oben charakterisirten Grunde des stärkeren Rückhaltes, den die ländliche Sitte in Oberdeutschland bietet, gesellen sich jedoch hier noch weitere, in örtlichen

socialen Zuständen des Städtebürgerthumes selber ruhende Ursachen. Diesen sei zunächst unsere Aufmerksamkeit zugewendet.

Ein ganz besonders feiner Barometer der Sitten ist das Wirthshaus. Nirgends tritt nämlich das öffentliche Vorurtheil greller hervor, als hier, und Tausende, die in ihrem Hause noch selbständig genug sind, einer neuen Mode nicht zu huldigen, huldigen derselben im Wirthshause. Namentlich leuchten unsere großen Hotels als wahre Venetianer-Spiegel des öffentlichen Vorurtheils. Was ist aber die Sitte anders als das gefestete Vorurtheil — im Guten und Schlimmen?

Meine bewußtere Jugend habe ich in engen Gebirgsthälern verlebt und pflege darum mit Vorliebe die Dinge von unten nach oben anzuschauen und in ihrer Begränzung und Besonderung, gleichsam als ein Nahesichtiger. Andere, die vom Berge und der Ebene kommen, mögen ihre Rund- und Umschau, welche aus der Ferne und von oben anhebt, ergänzend daneben stellen. Doch vielleicht gelingt es auch mir, indem ich beim Nachfolgenden wieder ganz vom Nächsten und Untersten beginne, allmählig ein wenig auf den Berg und zu einiger Fernsicht in das weite Flachland der Principien zu kommen.

In den altbayerischen Wirthshäusern wird das Brod, auch bei der größten Zeche, dem Gaste besonders vorgerechnet, und wo dies nicht geschieht, da sieht es fast verdächtig aus. Entweder will der Wirth doppelt kreiden, oder wir sind — in der Hauptstadt — aus Versehen gar in ein Hotel gerathen. Jene Sitte hat ein soziales Fundament; sie rührt daher, daß man noch immer voraussetzt, ein Theil der Gäste bringe sein Stück Brod in der Tasche mit nach Art der Arbeiter und Bauern

Das heißt, die ganze Gesellschaft wird in diesen Wirthshäusern, die übrigens auch weitberühmte und vortreffliche städtische Gasthöfe sein können, nach Maßgabe der niederen und mittleren, nicht der höheren Stände behandelt.

Dies ist ein höchst wichtiger Zug, der aber nicht blos bei dem kreuzerweise einzeln verrechneten Brod in den Wirthshäusern, sondern im ganzen socialen Leben hervortritt und durch welchen sich ein großer Theil Oberdeutschlands noch fast allein in unserm Gesammtvaterlande auszeichnet: daß nämlich die allgemeine gesellschaftliche Sitte hier überwiegend noch im Herkommen des Bürger- und Bauernthums wurzelt und nicht der aristokratischen und höfischen Kreise.

Den unbekannten Mann mit anständigem Kleid und halbwegs anständigen Manieren behandelt man in Norddeutschland als „Gentleman." Es droht dieser englische „Gentleman" — ebenso wie der „Comfort" — in gleicher Weise verhängnißvoll für unser Volksthum zu werden, wie vor zweihundert Jahren der französische „Monsieur" und die „Eleganz." Denn Beides geht von der Einbildung oder der Heuchelei aus, daß der mittlere Durchschnitt der Gesellschaft in den vornehmen Kreisen und nicht im eigentlichen Bürgerthum liege. Wo man den Unbekannten von vornherein als Gentleman und Monsieur faßt, da muß derselbe auch wie ein großer Herr bezahlen; wo man ihn aber als einfachen Bürger nimmt, da sind auch die Preise bürgerlich. Man spricht ja in solchem Sinn auch von „civilen" Preisen; es wäre gut, diesen Ausdruck, der die Sache in ihrer Tiefe erfaßt, im deutschen Worte gleichfalls festzuhalten. Der unmittelbare Einfluß des englischen Geldpreises auf den Geld-

preis unſerer Nordſeeküſtenſtädte iſt kaum minder entſcheidend als der Einfluß engliſcher Sitte auf den dortigen Geldpreis. Wer das bezweifelt, dem braucht man nur auf die rechte Seite einen „Gentleman“ zu ſtellen und auf die linke einen oberdeutſchen Bürger, der ſich erſt ſein gehöriges Stück Brod in die Taſche ſteckt, bevor er zum Wirthshauſe geht. Solange in der Schweiz noch oberdeutſche Sitteneinfalt herrſchte, war das Leben dort auch billig; erſt als mit den anſpruchsvollen engliſchen Touriſten der Begriff des Gentlemans und des Comforts einwanderte, d. h. mit den engliſchen Sitten und Bedürfniſſen, nicht mit den Einflüſſen engliſchen Handels und Gewerbes, wurden auch die Preiſe gentlemanartig und ſchoſſen neben der fortdauernden Billigkeit der unberührten Orte wie ein Alpengebirg in die Höhe.

Es wäre eine köſtliche Aufgabe für einen Luſtſpieldichter, der etwas von Holberg's Kraft der niederen Komik und von deſſen Geſundheit des Urtheils und der Geſinnung beſäße, einen ehrſamen deutſchen Spießbürger zu zeichnen, der ſich auf der Reiſe durchaus als Gentleman behandeln laſſen muß, der aber mit verſchlucktem Aerger ſich doch auch wieder gern wie ein vornehmer Herr moleſtiren läßt und wie ein Herr bezahlt, weil es ihn insgeheim ganz ſtolz macht, wenigſtens von Kellnern und Hausknechten als ein vollkommener Gentleman angefaßt zu werden. Unter dem heiteren Spiel würde ſich das ernſte Bild eines Geſchlechtes verſtecken, welches nur nach oben ſtändiſch, nach unten aber ſtandeslos ſein will, welches ſich das Leben willig vertheuern läßt, um nur ſtandesmäßig zu leben, dabei aber das Wort Stand ſo erſchrecklich fürchet, daß man ſelbſt

in den Fremdenbüchern nicht seinen Stand, sondern seinen „Charakter“ einzuzeichnen hat.

Es ist sehr bemerkenswerth, daß in den größeren norddeutschen Städten die soliden und anständigen Wirthshäuser mittleren Ranges mit alten deutschen Namen im Schild fast ganz verschwunden sind und nur noch die Wahl zwischen vornehmen und geringen Häusern geblieben ist, während die größere Billigkeit des Reisens in Oberdeutschland wesentlich noch auf der Möglichkeit beruht, daß hier auch der feinste Mann in einem alterthümlich bürgerlichen, dabei aber höchst bequemen und anständigen Gasthof immer noch absteigen kann. Wie die besondere kreuzerweise Verrechnung des Brodes in Altbayern eine sociale Symbolik einschließt, so gibt die einzelne Berechnung der „Bougies“ in den norddeutschen Hotels eine wahre Fackelbeleuchtung für die dortigen Sitten und das theuere Leben. Diese zwei sogenannten „Bougies“ werden uns am Abend, wir mögen wollen oder nicht, auf den Nachttisch, und am andern Morgen zu 5 bis 10 Silbergroschen (ein ganzes Pfund kostet 12 Groschen) auf die Rechnung gesetzt, auch wenn wir nur um eines halben Fingergliedes Länge davon abgebrannt hätten. Ein junges Ehepaar aus Süddeutschland, welches seine Hochzeitreise nach dem Norden machte, nahm sich ein eigenes Kästchen für diese „Bougies“ mit, um eine so kostbare Beleuchtung nach der Heimkehr im neuen Haushalt wenigstens zu Ende genießen zu können. Im Allgemeinen aber läßt man sich derlei Ueberforderung ruhig gefallen und steckt nicht einmal die Lichter ein; denn es ist doch wohl „gentlemanmäßig,“ beim bloßen Auskleiden für 36 Kreuzer Licht zu verbrennen, genau so viel,

als in recht anständigen Münchener Gasthäusern das ganze Nachtquartier zusammt der Beleuchtung kostet.

Nicht die Dinge, die man verbraucht, sind in Norddeutschland theurer, sondern die Façon, in welcher sie verbraucht werden. Man muß nicht meinen, weil man in Hannover etwa dreimal so viel für eine Cotelette bezahlt, als in Augsburg, seien die Fleischpreise dort dreimal so hoch, als hier. Denn hier erhalten wir eine Cotelette schlechtweg, dort eine Cotelette mit drei Kellnern — mit drei Kellnern, die englisch und französisch sprechen und sogar hochdeutsch, die meist eleganter aussehen wie wir selbst. Der Philister bezahlt diese Kellner mit Vergnügen doppelt, nämlich einmal im Tarif der Speisekarte und dann unter der Rubrik „Service," welche den Schwanz einer norddeutschen Rechnung bildet, wie die „Bougies" den Kopf, laut vorsorglich beigedruckter Note aber das Trinkgeld für den Hausknecht nicht in sich schließt. Und warum sollte der Gentleman dieses „Service" nicht mit Vergnügen bezahlen? Ist er nun doch auch wieder einmal flink und unterthänig bedient worden, fast wie ein vornehmer Mann und wie er's im eigenen Hause niemals erleben wird, indeß wir uns im plebejischen Hofbräuhause zu München das Bier selber holen und zu Zeiten wohl gar ein Glas dazu mitbringen müssen, falls wir nicht, wie Diogenes, aus der hohlen Hand trinken wollen. Man kann im Allgemeinen annehmen, daß man billiger zehrt, wo Kellnerinnen (welche Mägde sind) serviren, als wo Kellner, welche junge Herren sind. Zunächst nicht aus wirthschaftlichen, sondern aus socialen Gründen; nicht weil man in der That minder gut, sondern in der That minder vornehm bedient wird.

Mit Recht lächelt man jetzt über den Luxus, welchen das Mittelalter mit überflüssiger Dienerschaft getrieben und der in feudalistischen Ländern, wie Spanien und Rußland, theilweise heute noch fortbesteht. Nun ziehen unsere vornehmen Herren freilich nicht mehr mit einem endlosen Dienstgefolge von Müßiggängern auf, dafür aber lassen sich jetzt fast alle Stände, mit Ausschluß der ächten Bauern, durch ein Heer von Dienstboten, Droschkenkutschern, Lohndienern, Kellnern, Tagelöhnern, ja selbst von Gewerbtreibenden zahllose kleine Dienste verrichten, die jeder unbeschadet seiner gemessenen Zeit sehr gut sich selber verrichten könnte und in unserer Väter Tagen auch noch unbeschadet seiner Würde verrichtet hat. Man kann darum kaum sagen, daß der überflüssige Luxus der Dienerschaft geschwunden sei; er ist nur in andere Formen und auf einen größeren Gesellschaftskreis übergegangen. Denn wenn sich z. B. hunderttausend Menschen schämen, ihre leichte Reisetasche höchst eigenhändig zum Bahnhof zu tragen und hierdurch die ständige Dienstleistung von etwa fünfzig Proletariern gefordert wird, so ist dies am Ende kein geringerer Luxus, als wenn Ein großer Herr weiland fünfzig Bediente hinter sich drein laufen ließ. Die Sitte solcher überflüssiger Dienste macht zuletzt alle feinen Leute unbehülflich in den einfachsten Lebensverrichtungen und bricht das Vertrauen auf die eigene Kraft. Sie trägt aber auch selbstverständlich bei zur Vertheuerung des Lebens. Darum kann man unsern jungen Leuten nicht eifrig genug das Fußwandern, ja das wirkliche Reisen zu Fuße predigen. Denn abgesehen davon, daß man kaum auf anderem Wege ein Virtuose der Natur- und Menschenkenntniß und der scharfen Beobachtungs-

gabe werden kann, lernt man hier erst recht sich selber helfen und ohne Dienerschaft auf den eigenen Beinen stehen.

Viel bedenklicher als die Sitte der überflüssigen Bedienung ist die damit eng verknüpfte Unsitte, einen besonderen Dienst als geschehen vorauszusetzen und aus Vornehmthuerei als solchen zu bezahlen, wo er eigentlich gar nicht vorhanden ist. Ich meine die Unsitte der renommistischen Trinkgelder, die aus den höfischen Kreisen bereits tief in die bürgerlichen herabgestiegen ist. Sie wirkt entschieden mit zur Vertheuerung des norddeutschen Lebens. Immer mit Ausnahme der allerwege theuern großen österreichischen Städte und der Schweiz zeigt der Süden noch wenige Spuren von diesem socialen Krankheitssymptom der Trinkgelder. Hinter der Mainlinie nimmt es seinen deutlichen Anfang; denn schon in Frankfurt kann man bei einem Freunde kaum eine Suppe oder eine Tasse Thee nehmen, ohne der Köchin dafür, daß sie doch nur ihre verfluchte Schuldigkeit gethan, einen halben Gulden in die Hand zu drücken. Hamburg steht in dem Rufe, nächst Wien diesen Unfug auf die Spitze getrieben zu haben. So berührt sich also auch hier der äußerste Norden und der äußerste Süden. Ein sociales Krankheitssymptom nenne ich jene Mode um deßwillen, weil sie lediglich aus einem Kokettiren des Mittelstandes mit aristokratischer Depense hervorgegangen ist, ein Ausfluß jener Tendenz standesmäßig nach oben und standeslos nach unten zu sein. Sie liefert sogar einen der schlagendsten Beweise für die Kraft dieser Tendenz, denn die Leute besinnen sich ja nicht, denn vornehmen Schein selbst mit gutem baaren Gelde zu bezahlen. Der Bayer und der Schwabe aber ist noch so klug, bei solcher Berührung

bürgerlichen und aristokratischen Wesens mit George Dandin zu denken: „La noblesse de soi est bonne; c'est une chose considérable assurément, mais elle est accompagnée de tant de mauvaises circonstances, qu'il est très-bon de ne s'y point frotter.“ Und dafür lebt er auch um ein Erkleckliches billiger.

Wie bei manchen Silberwaaren, so bezahlt man auch bei tausend Lebensbedürfnissen mehr für die Façon, als für den Metallgehalt. Und gar oft liegt lediglich in dieser höheren Werthung der Façon das eigentliche Geheimniß des theuerern norddeutschen Lebens. Insofern in der Façon eine Fülle von Arbeit steckt, darf der Nationalökonom sich über dergleichen Luxus freuen; der Socialpolitiker wird sich aber auch erinnern, daß zu allen Zeiten, wo man den Luxus mehr in der Façon als im Gehalt suchte — z. B. im achtzehnten Jahrhundert — ein bedenklicher Zustand des socialen Lebens angezeigt war.

Es ist aber, um gerecht zu sein, nicht blos der Luxus der Façon, es ist häufig auch die Zeit, die man in dem wirthschaftlichen Norden höher werthet und bezahlt, als im Süden, und oft glauben wir nur für den müßigen Luxus der Façon — pro studio et labore, wie die Apotheker sagen — bezahlt zu haben, während wir in der That uns ein kostbares Stück Zeit erkauften. In den billigen bayerischen Wirthshäusern dankt man Gott, wenn man binnen einer Stunde zu einer Portion Braten für 12 Kreuzer gekommen ist, während man dasselbe Gericht in Norddeutschland für 36 Kreuzer in einer Viertelstunde erhalten und verzehrt hat. Sehr urtheilsfähige Norddeutsche finden darum die Abnahme des Schnapstrinkens zu

Gunſten des Bieres in ihrer Heimath keineswegs von ſo unbedingt günſtiger Wirkung, als man ſich's wohl einbilde; denn bei einem Seidel Bier ſitzt man dreimal ſo lange, als bei einem Glaſe Schnaps, und wenn auch — ſo urtheilen Jene weiter — beim Branntwein ein paar Leute ſich den Säuferwahnſinn im Stehen an den Hals tranken, ſo arbeitet jetzt ſchier der ganze Handwerkerſtand weniger; denn ungezählte Stunden werden im Sitzen beim Bierglaſe verdämmert.

Der langſamere Griff zur Arbeit, die vielen Feierſtunden und Ruhetage, das geringe Raffinement der Zeitausnützung bei dem Oberdeutſchen hängt — neben anderem — innig mit der Thatſache zuſammen, daß die kleinbürgerlichen und bäuerlichen Sitten hier noch ſo vielfach das ſociale Leben beherrſchen. Bauern und Kinder haben bekanntlich immer Zeit; je älter, gebildeter und vornehmer die Welt wird, um ſo mehr geht ihr die Zeit aus. Mit der höheren Werthung der Zeit ſinkt aber naturgemäß der Geldpreis; wir leben alſo da am billigſten, wo die Menſchen am meiſten Zeit haben; denn ſie ſchenken uns die koſtbarſte Waare, die Zeit, faſt umſonſt. Es kommt dann nur darauf an, ob wir dieſelbe koſtbare Waare nicht ebenfalls verſchleudern.

Man ſieht, viele ſcheinbare Räthſel im oberdeutſchen Volksleben löſen ſich nur mit dem Schlüſſel, daß dort der Kleinbürger nach altem Schnitt noch in vielen Stücken als der Mann gilt, wornach man Jeglichen mißt. Man hat es oft als einen bedientenhaften Charakterzug dargeſtellt, daß der Bayer und Oeſterreicher jeden ſauber gebürſteten Menſchen „Euer Gnaden" und „Herr von" nennt. Es liegt dieſem Gebrauch aber keineswegs ein übermäßiger Reſpekt vor dem Adel zu Grunde — wie ja im

Gegentheil das Adelsprädikat dadurch vielmehr abgenutzt und im Kurs vollständig entwerthet wird — sondern es ist rein ein altbürgerlicher Schnörkel aus dem vorigen Jahrhundert, der neben einer ebenso altmodischen, für uns fast demokratischen Sitteneinfalt ganz harmonisch auf derselben Basis fortbestehen kann. Als die gleiche großväterlich altmodische Art erscheint es, wenn uns der Kaufmann, zu dem wir als Käufer treten, mit einer für ein norddeutsches Ohr geradezu derben Barschheit behandelt, am Schlusse aber „g'horsamst bittet," daß wir ihm „bald wieder die Ehre schaffen möchten." Wo ein solches Uebermaß von Höflichkeit mit einem Uebermaß von Grobheit brüderlich zusammengeht, da wird es in der Regel billig sein. In demselben oberdeutschen Bierhause, wo man uns von vornherein als gnädige Herren begrüßt, werden wir doch um kein haarbreit besser bedient, als die Bauern und Proletarier, die mit uns am selben Tische sitzen, und wollten wir eine Aufwartung verlangen, die außerhalb der höchst einfachen altherkömmlichen Hausordnung läge, so hätten wir uns von dem reichen Wirth, der sich vielmehr als den Herren und uns gnädige Herren als hergelaufenes Volk ansieht, der handgreiflichsten Geringschätzung zu gewärtigen. Da ist überall nichts vom Gentleman zu verspüren, sondern nur vom Bürger, und wenn im Grünen Baum zu München, in der Herberge der Floßknechte, noch vor Kurzem Minister und Diplomaten Diners zu geben pflegten, so hatten sie sich keiner so gar besonders auszeichnenden Bedienung vor den Floßknechten zu erfreuen, aber eben so guter Kost — und die Floßknechte wissen auch, was gut schmeckt — und schließlich eben so billiger Zeche.

Die Thatſache, daß in Oberdeutſchland häufig noch der Kleinbürger da den Ton der Sitte angibt, wo in Niederdeutſchland längſt nur noch die Sitte der vornehmen Welt entſcheidet, ſchließt eine tiefe Charakterverſchiedenheit in ſich, die ſich auch in einem anderen Satze anſchaulich ausſprechen läßt. Auf zweierlei Art können wir unſerem Stolz des Standesbewußtſeins ſchmeicheln: einmal, indem wir uns in der Weiſe und den Kreiſen einer möglichſt vornehmen Welt ſonnen und dadurch unſere eigene Bedeutung recht klar ausgeſprochen und anerkannt fühlen; dann aber auch, indem wir umgekehrt in den äußeren Formen einer niederern Sphäre uns bewegen und dadurch unſere verborgene Würde um ſo ſtolzer und durch den Gegenſatz geſteigert für uns ſelbſt empfinden. Das Eine iſt weit mehr norddeutſcher, das Andere ſüddeutſcher Geſittung zuſagend. Im Style des achtzehnten Jahrhunderts würde man Jenes den Stolz des Weltmannes, Dieſes den Stolz des Philoſophen nennen. In den vornehmſten Cirkeln habe ich, eine entſchieden ſüddeutſche Natur, mich wahrhaftig nicht halb ſo ſtolz gefühlt, als wie wenn ich auf meinen Fußmärſchen da und dort in einer Herberge campirte, an deren Stubenthür geſchrieben ſtand, daß hier nur Reiſende aufgenommen werden, die ſich vorher über den Beſitz von 2 Kreuzern für Schlafgeld und 6 Kreuzern für Zehrung ausgewieſen haben. Man hat da ganz das Bewußtſein eines Fürſten, der incognito reist, — wobei die Zechen billig ſind, während der Norddeutſche viel lieber wie ein Fürſt auf öffentlicher Reiſe ſich behagen mag, und das gibt bekanntlich verzehnfachte Zechen. Für die ſittliche Würdigung mögen beide Formen des Stolzes völlig gleich gelten, im Punkte des

theueren oder billigen Lebens aber bedingen sie nicht blos auf der Reise, sondern in unserer ganzen Existenz einen unglaublichen Unterschied.

III.

Berlin, die Kunsthauptstadt des deutschen Nordens, übertrifft unsere süddeutsche Kunstmetropole München in der Zierlichkeit und dem feinen und reichen Geschmack des künstlerischen Handwerks, während in eigentlich kunstschöpferischen Thaten die Münchener Epoche König Ludwigs dem Norden weit voranging. Wir müssen die elegantesten Körbe, Kronleuchter, Oefen, Tafelaufsätze von Berlin beziehen; aber Berlin holte sich Cornelius und Kaulbach von München.

In Berlin, ja selbst in Hannover hat sich die bürgerliche Baukunst neuerdings weit origineller, phantasievoller und luxuriöser ausgebildet als in München, freilich unter starker Beihülfe von Steinpappen-, Zinkguß- und Thonornamenten. Das norddeutsche Bedürfniß eines formvolleren bürgerlichen Lebens gab aber dem Architekten erst die Möglichkeit zu solch freierem Spiel der Formen, und diese modern eleganten Wohnräume sind zugleich ein Zeugniß der theureren weil der bedürfnißreicheren Existenz im Norden.

Aber beruhen diese Thatsachen nicht doch zuletzt auf dem wirthschaftlichen Grunde des reicheren Verkehrs, der entwickelteren Gewerbekraft? Allerdings, bis auf einen gewissen Grad.

Denn alle Sitte hat ein ökonomiſches Fundament, und doch fallen die Begriffe und Geſetze der Sitte und der Wirthſchaft nicht abſolut zuſammen. Augsburg mit ſeinen großen Bankhäuſern und Fabriken, Nürnberg mit ſeinen zahlloſen bienenfleißigen Werkſtätten ſind gewiß eben ſo reich und reicher als die Stadt Hannover. Dennoch iſt die Sitte dort noch ohne Vergleich bedürfnißärmer. Vor dreihundert Jahren war das Leben in dieſen Reichsſtädten anſpruchsvoll genug und das Luxusgewerbe blühte. Mit den nachfolgenden armen Zeiten kamen beſcheidenere Sitten. Und dieſe gibt der verſchloſſene, ſchwerfällige Oberdeutſche unendlich zähe wieder auf, wenn er auch längſt wieder neue Reichthümer gewonnen haben ſollte.

Hausgeräthe aller Art, namentlich Gefäße und Zierſtücke aus Metall und Porcellan, werden in Berlin, wie geſagt, weit zierlicher, mannichfaltiger und prunkhafter verfertigt als in München, und wer im Süden ſeinen Salon mit einem recht geſchmackvollen Fayenceofen ſchmücken will, der läßt denſelben aus Berlin kommen. Es ſind freilich in Berlin zwei Kunſtmeiſter von unerſchöpflicher Einbildungskraft in neuen und anmuthigen Zierformen dem Handwerk tonangebend und befruchtend vorausgegangen: Schinkel und Rauch; allein es fragt ſich ſehr, ob denn dieſe ſchöpferiſchen Geiſter auch eine ſolche Bahn eingeſchlagen hätten, wenn ihnen nicht in der luxuriöſen Sitte Berlins ſchon die Stätte bereitet geweſen wäre, und ob die bei Gärtner und andern Münchener Meiſtern ſo oft gerügten breiten Maſſen der Häuſerfronten und die flüchtige Durcharbeitung des Ornamentwerks nicht vielmehr in dem geringen Anſpruch des oberdeutſchen Lebens auf Eleganz und zierliche Form ihren

Grund haben, als in dem nur jenen Meistern persönlich eigenen Mangel des Gefühls für solche Dinge. Hier kreuzen sich Ursache und Wirkung. Man lebt in Berlin theuerer, weil — neben Anderem — Haus und Hausrath so besonders zierlich ist; aber andererseits konnte auch Haus und Hausrath dort erst so zierlich ersonnen werden, weil es die Sitte seit Menschengedenken gebot, theuerer, d. h. bedürfnißreicher zu leben. Und umgekehrt: nicht weil es an künstlerischer Anregung fehlte noch an vorbedachter Agitation (der Münchener „Verein zu Ausbildung der Gewerbe" ist im letzteren Sinne ein Musterinstitut, welches in Berlin schwerlich seines Gleichen hat), sondern weil das Bedürfniß fehlt, leistet die Münchener Luxusindustrie minder Reiches und Zierliches als die Berliner.

Die wirthschaftlichen Thatsachen haben das wunderbar Anregende, daß auch die kleinste derselben sich nicht einfach erklären läßt, sondern daß man die Motive in allen Wurzeln unserer physischen und geistigen Existenz suchen muß. Man gesteht jetzt, daß Keiner mehr ein epochemachender Historiker sein könne, der nicht ein tüchtiger Nationalökonom. Aber man wird bald nicht einmal die Kunstgeschichte mehr zu begreifen wagen ohne die Nationalökonomie. Andererseits gehört es dann aber auch zum tüchtigen Nationalökonomen, daß er die Kunstgeschichte studire und die sociale Volkskunde und andere Zweige dazu, die uns auf dem Umwege des moralischen Lebens erst recht in's Herz des wirthschaftlichen hineinführen. Aus dem Encyclopädismus retteten wir uns in's Einzelstudium; aber dieses Einzelstudium führt uns selber wieder zurück zu einer höheren Form des Encyclopädismus, zur Culturgeschichte.

Durch die Eisenbahnen gehen die städtischen Sitten in Deutschland am raschesten einer Verschmelzung entgegen. Da es aber in der Natur des Menschen liegt, ohne Noth gewiß nicht vom bedürfnißloseren Nachbar die Beschränkung, wohl aber vom bedürfnißreicheren das Bedürfniß anzunehmen, so wirkt schon dieser einzige Grund zur ausgleichenden Vertheuerung des Lebens im ganzen Lande. Auch im abgeschlossenen oberdeutschen Binnenlande wird der Städter zusehends formvoller und eleganter, und die zierlichen, den Berlinern nicht unähnlichen Privatbauten Münchens im letzten Jahrzehnt mögen uns diese Thatsache auch architektonisch versinnbilden.

Gegen diesen geheimen Rapport zwischen Sitte und Geldpreis erscheint alle vorbedachte Erziehung des Volkes zu reicherem oder ärmerem Schmuck des Lebens, zur Mehrung oder Minderung der Bedürfnisse ohnmächtig. Dies wurde unlängst der wohlmeinenden Regierung eines mitteldeutschen Kleinstaates von den Töpfern des Landes in recht drolliger Art bewiesen. Jene Regierung hatte nämlich die Pariser Industrieausstellung beschickt und unter Anderem anmuthige Muster der gangbarsten irdenen Gefäße mitbringen lassen, damit der Gewerbeverein dieselben einer fast nur aus Töpfern bestehenden Gemeinde zur Verbesserung ihrer plumpen Schüsseln und Teller gratis übermittle. Die Töpfer besahen sich das schöne Geschirr und erklärten, sie könnten solches freilich wohl auch nachmachen, aber sie würden es nur unter der Bedingung, — daß die Regierung einen zwischen der Gemeinde und der landesherrlichen Domänenkammer schwebenden Prozeß niederschlage! Sie wollten also noch bezahlt sein dafür, daß sie eine Förderung ihres Gewerbes als Geschenk annähmen!

Aus alledem mag man die Riesenmacht von Sitte und Herkommen erkennen, eine moralische Macht, die in unsern ökonomischen Untersuchungen gemeinhin noch gar wenig mitberechnet wird. Denn diese Macht der Sitte — oft der letzte Urgrund des beschränkten oder entfesselten Bedürfnisses — hat nicht blos auf den unterschiedenen Geldpreis, nicht blos auf Luxusindustrie und Kunstwerk, sondern sogar auf das Kunstideal in den Hauptzonen unsers Vaterlandes tiefen Einfluß geübt. In dem billigen Altbayern, wo Luxus und Eleganz und moderner Comfort die Gemüther noch gar wenig bestrickt, konnte die ernste, der verfeinerten Form oft bis zum Puritanismus entkleidete, aber gedankenreiche Schule der Malerei und Baukunst eine Wurzel schlagen, für welche am fröhlichen Rheine zu Düsseldorf oder auf dem theueren Pflaster von Berlin kein rechter Boden mehr war; und wenn an der Isar so manches nüchterne Kasernenhaus im Elephantenstyl gebaut wurde, so konnten sie an der Spree eine Kirche hinstellen, so überzierlich, daß sie der Volkswitz „des lieben Gottes Sommervergnügen" nennt. — —

— — Wir sprechen vom theuern und billigen „Leben." und in der That ist der Geldpreis ein Resultat der ganzen Lebensführung eines Volkes. Finanzielle, ökonomische, sociale Motive wachsen hier untrennbar ineinander, und die Sitte ist ebensogut Ursache als Produkt des wirthschaftlichen Haushaltes.

Vergleicht man Oesterreich und das übrige Deutschland im Punkte des Geldpreises, so wird man zunächst nicht an die Sitten, sondern an die eigenthümlichen Finanz- und Münz-

verhältniſſe des Kaiſerſtaates denken müſſen, welche das Leben in Wien wie in den Provinzen mehr und mehr vertheuert haben. Vergleicht man aber das nördliche Deutſchland mit dem ſüdweſtlichen, das Thalerland mit dem Guldenlande, ſo iſt es vor Allem das unterſchiedene Maß der durch die Sitte gebotenen Lebensbedürfniſſe, welches das ſüddeutſche Leben billiger macht, als das norddeutſche. Darum finden wir Süddeutſche, die wir mit geringen Bedürfniſſen nach dem Norden kommen und dort gezwungen werden, höhere zu befriedigen oder wenigſtens zu bezahlen, das Leben daſelbſt entſetzlich theuer; kommt dagegen der ächte Norddeutſche nach dem Süden, ſo findet er es bei uns gar nicht ſo auffallend wohlfeil; denn wer in München leben will wie ein Berliner, der muß dafür freilich ebenſoviel, ja noch mehr zahlen, als in Berlin. Nicht ſowohl der Geldpreis iſt unterſchieden als die Sitte.

Daraus könnte am Ende Einer folgern, daß die angebliche Wohlfeilheit des Südens eigentlich nur ein Zeugniß der Barbarei unſerer Heimath ſei. Denn das Bedürfniß iſt der Vater der Thatkraft und des Fortſchrittes. Es gibt aber höhere und niedere Bedürfniſſe und gerade eine recht große Summe niederer, willkürlicher Bedürfniſſe kann das Leben außerordentlich vertheuern, Geld und Arbeit in's Land bringen und doch die Kraft der Nation brechen. In Deutſchland, wo man, Gottlob, die Arbeit immer noch mehr nach ihrer inneren Würde, als nach dem äußeren Ertrage hochhält, erkennt man den wahrhaft gebildeten Mann zur Zeit auch noch daran, daß er viel kann, aber wenig bedarf, d. h. daß er der höheren Bedürfniſſe viele hat, die das geiſtige Kapital wohlfeil machen, aber nicht

der niederen, die das Geld verwohlfeilen und das Leben vertheuern. Trotz der Macht der Nationalökonomie darf man bei uns doch immer noch das Wort Sitteneinfalt mit Ehrfurcht aussprechen. Das bloße niedere Bedürfniß der äußerlich bequemen und geschmückten Existenz, welches hauptsächlich das Leben vertheuert, ist allerdings ein Vater des Fortschrittes, es ist aber auch in seiner einseitigen Herrschaft ein Vater des Verfalls der Nationen. Und in der Geschichte aller Völker spricht uns doch mit gutem Grund jene bedürfnißarme Epoche unendlich erhebender an, wo Männer von Granit im Holz- und Lehmhause wohnen, als jene bedürfnißreiche Zeit der Altersschwäche, wo ein wachsweiches Geschlecht unter Granitsäulen haust.

Augsburger Studien.

1857.

I.

An vier Flüssen.

Augsburg ist eine Stadt, die von außen keine Ansicht bietet; man kann sie nur von innen oder aus der Vogelperspektive landschaftlich fassen. Nicht von außen oder unten, sondern von oben herunter, vom Perlachthurm herab, so erzählen die Augsburger, hat Robert Peel Augsburg für die schönste Stadt in Deutschland erklärt; aber so undankbar ihre Lage für den Maler ist, so vielverheißend für den Geographen. Mit einem Blick auf die Karte begreift man viel mehr die örtliche Nothwendigkeit der weltberühmten Stadt, als mit hundert Blicken auf die Landschaft. Dieser Zug der versteckten Bedeutung, die mehr ist, als scheint, geht durch das ganze Wesen Augsburgs.

Vier Flüsse lassen die alten Augsburger am Augustusbrunnen zu den Füßen des Imperators lagern, der ihre Stadt gegründet. Wer nicht ortskundig ist, der muß eine genaue

Specialkarte zur Hand nehmen, um dieſe vier Flüſſe aufzufinden; er entdeckt dann als dritten und vierten Fluß neben Lech und Wertach die Singold und den Brunnenbach und lächelt darüber. Dieſes Lächeln iſt aber voreilig. Denn die beiden Bäche repräſentiren nicht blos ihren eigenen Waſſerfaden, ſondern je einen ganzen Strang von kleinen Parallelbächen, ein ganzes Netz von Quellen, wodurch die Lech- und Wertachauen mit zahlloſen naſſen Gräben durchſchnitten, die Stadt Augsburg nach außen vertheidigt, nach innen mit dem reichſten Schatze nutzbaren Waſſers verſehen wird.

Die räthſelhaften Waſſerzüge dieſes Tafellandes ſind ein wahrer Luſtgarten für den feinen Beobachter. Innerhalb der alten Stadtgrenze von Augsburg, kaum eine Stunde Wegs lechaufwärts entſpringen gut ein Dutzend kleiner Bäche inmitten der Lechniederung faſt auf gleicher Höhe und in der nächſten Nachbarſchaft des Fluſſes, und laufen dann höchſt eigenſinnig unter ſich und mit dem Hauptfluſſe parallel, oft kaum auf einen Büchſenſchuß Abſtand, durchkreuzen und verwirren ſich und bilden ſo wieder neue Bäche. Aehnlich iſt es auf der Wertachſeite mit der Singold und ihrer Bachfamilie. Sie rinnt von Schwabmünchen bis Augsburg beiläufig eine Viertelſtunde ſeitab der Wertach in getreuer nachbarlicher Begleitung, ſendet derſelben ſechs Abzweigungen zu, ergänzt ſich aber doch immer wieder durch neue Quellen, und fließt ſogar — nach der Volksmeinung — bei Göggingen quer durch die Wertach hindurch, um auf der andern Seite abermals eine kleine Strecke neben derſelben parallel zu laufen.

So abſonderliche Flüſſe verdienen alſo ſchon wegen der

Originalität ihrer Linien eine Statue zu Füßen des Kaisers Augustus. Aber sie machten sich auch noch durch andere weit dankbarere Originalität bemerkbar. Im Mittelalter war Augsburg berühmt wegen seines Reichthums an Fischen, namentlich an Forellen dieser quellenklaren Bäche. Bis 1643 bezogen viele städtische Beamte einen Theil ihres Gehaltes in Forellen. Bei solcher Fülle frischer einheimischer Fische war man — nebenbei bemerkt — etwas mißtrauisch gegen die Seefische. Allzu alte Häringe galten hier bis in's fünfzehnte Jahrhundert für pesterregend, und wo solche betroffen wurden, ließ man sie durch Henkershand verbrennen.

Gewiß ist keine in der Ebene gelegene deutsche Stadt so reich wie Augsburg an trefflichen Brunnen und Quellen, und dieser Reichthum hängt mit dem wunderlichen Wassersystem von Singold und Brunnenbach eng zusammen. In den letztvergangenen Jahrhunderten war es der besondere Stolz des Augsburger Bürgers, daß seine Stadt vor allen Städten des Reiches die größte Fülle von Brunnen besitze, und daß in fast jedes reichere Haus fortwährend reines Wasser zuströme. Noch jetzt gehören die vielen prunkhaften, oft mit schönen kleinen Metallfiguren geschmückten Brunnen im Innern der Höfe zu den anziehendsten häuslichen Alterthümern der Stadt, wie an den großen drei Brunnen der Maximiliansstraße die monumentale Plastik ihr Bestes versucht und geleistet hat, und die kunstreichen Wasserwerke und Brunnenthürme als eine rechte Stadtmerkwürdigkeit noch immer den Fremden gezeigt werden. Wo wir auf dem Boden einer recht uralten Stadtsiedelung stehen, da werden in der Regel auch reiche Trinkwasserquellen sprudeln,

und wie die alte Augusta Vindelicorum die brunnenreichste deutsche Stadt ist, so meine ich ein köstlicheres Wasser nie getrunken zu haben, als welches in Ingelheim angesichts des letzten Trümmerrestes der Kaiserpfalz Karls des Großen aus einem mächtigen vielarmigen Röhrbrunnen springt.

Aber nicht bloß Trinkwasser ergoß sich aus jenen Quellen und Bächen nach Augsburg; im Verein mit den Lech- und Wertachkanälen treiben sie ein vielverzweigtes Aderngeflecht des mächtigsten Gefälles durch die Stadt und deren Bann und gaben ihr seit Jahrhunderten den Beruf zum Großgewerbe. Friedrich List pflegte zu sagen, die Stadt Augsburg allein habe mehr natürliches Wassergefälle, als alle englischen Fabrikbezirke zusammengenommen. Als vor etlichen Jahren ein unerhörter Wassermangel die Augsburger Fabriken belästigte, ward der Schaden, trotz der bei den meisten großen Werken befindlichen Dampfmaschinen, sofort auf enorme Summen berechnet, und die Leute liefen in ächt deutscher Art zum Magistrat und schrien nach Wasser, wie der Hirsch im Psalter.

Bei diesem Aderngeflecht von mehr als einem Dutzend Stadtbächen, dem eigentlichen Heils- und Lebenswasser des Augsburger Großgewerbes, erweist aber ein Umstand ganz besonders die natürliche Nothwendigkeit der Stadtlage. Nur auf dem mäßigen Raume des Augsburger Stadtgebiets war gleichzeitig eine solche Sammlung und Zerspaltung des Wasserlaufs möglich. Im ganzen oberen Donauland findet sich ein gleich günstiger Punkt nicht wieder. Auch die neuesten Augsburger Fabrikanlagen beschränken sich durchaus auf das Mündungsdreieck von Lech, Wertach, Singold und Brunnenbach.

Obgleich jetzt keine politische Schranke mehr wehren würde, Fabriken auf dem kaum einen Büchsenschuß entfernten altbayerischen Boden anzulegen, blieb man doch auf dem alten augsburgischen Gebiete, weil es allein der höchsten Gunst des Wasserlaufes theilhaftig ist. So sprechen die vier Flußgötter am Augustusbrunnen in der That auch für unsere Zeit eine tiefe Wahrheit aus: die Wahrheit, daß Augsburg die natürlichste und nothwendigste Stadt auf weit und breit für alle Epochen sei. Das stolzeste Bild, die imponirendste Ansicht Augsburgs, zeichnet sich darum in wenigen Linien auf der hydrographischen Karte des Stadtgebiets, und ich gestehe, daß ich mich lange nicht habe satt sehen können an der trefflichen kleinen Augsburger Wasserkarte des Baurathes Kollmann, denn es ließe sich ein ganzes Buch geographisch-kulturgeschichtlicher Weisheit aus der Hieroglyphik ihrer Linien entziffern.

Es hat aber der Lech die Eigenart, daß er, kanalisirt, in und vor den Stadtmauern Augsburgs dem fleißigen Gewerbsmann willig seine Dienste bietet; draußen aber im natürlichen Bett als reißender Hochgebirgsstrom unbändig die Brücken abwirft, die Ufer scheidet und verheert. Den Bauer schädigt er, den Bürger macht er reich; nach außen wehrt er den Zugang zur Stadt, im Innern öffnet er dem Fleiße des Bürgers tausend Wege, ein Wehrstrom nach außen, ein Nährstrom nach innen. Obgleich der Zusammenfluß von Lech und Wertach hart unter Augsburg das geläufigste Stichwort gibt für die geographische Lage der Stadt, so ist dieser merkwürdige Punkt doch fast unzugänglich, eine Wildniß mit dem abschreckenden Namen der „Schinderinsel;“ das nächste Haus heißt der „Wolfzahn“

und nahe dabei reſidirt der Abdecker. Unmittelbar aus einer Wüſtenei von Geröll-Bänken und ſumpfigen Auen mit Geſtrüpp und Buſchwald fließt der Lech in den Burgfrieden Augsburgs, und ſo wie er dieſen verläßt, begleitet ihn auch wieder die gleich wilde Natur. In früherer Zeit riß der Fluß aus dem Dickicht nahe vor dem Thore einmal einen Hirſch, das andere-mal gar ein Wildſchwein mit ſich fort und warf die Beſtien den ehrſamen Bürgern in die Stadt und zwar direkt in den Brunnenthurm.

Man kann ſagen, auf der ganzen weiten Strecke von Lands-berg bis zur Mündung iſt kein Punkt, wo der Lech dem Men-ſchen freundlich geſinnt wäre, außer bei Augsburg. Dies iſt wiederum ein natürliches Privilegium der natürlichen und ge-wordenen Stadt, werthvoller vielleicht als alle die vielen kaiſer-lichen Privilegien, womit ſie in alten Tagen ſo reich begnadet wurde.

Darum beſaß der Lech für Augsburg niemals eine Handels-bedeutung, aber oft eine ſtrategiſche und immer eine gewerb-liche. Das turnierluſtige Mittelalter hat zwar Schifferſtechen auch auf dieſem Fluſſe abgehalten, der niemals eine eigentliche Schifffahrt gehabt; heutzutage würde ein ſolcher Wettkampf bei niederem Waſſer ein lächerliches, bei hohem ein gefährliches Spiel ſein. Wenn Kaiſer Sigismund den Augsburgern das Privilegium der freien Lechſchifffahrt verlieh, ſo klingt dies faſt wie eine Satyre. Und da dieſer Kaiſer neben andern Gnaden der Stadt auch das Recht des Thorzolles verbriefte, ſo nimmt es ſich faſt wie ein guter Witz aus, daß die Augsburger ſein Steinbild als des kaiſerlichen Thorzöllners, unter der Thorhalle

des Jakoberthurmes, also am Lechthor, eingemauert haben, wo es heute noch zu sehen ist.

Nicht einmal die früher öfters versuchte freie Holztriftung, die sich auf der Isar als ein wunderlicher Rest mittelalterlich resoluter Transportweise (etwa zwanzig Procent des Holzes verkommen dabei) bis auf diesen Tag erhalten hat, vermochte auf dem Lech zu bestehen. Doch kann man noch immer in einer für Handwerksbursche und Volksnaturforscher recht empfehlenswerthen Weise per Lechfloß in 10 bis 14 Tagen von Augsburg direkt nach Wien fahren. Ein solches kleines Lechfloß ist das einzige Handelsfahrzeug der Augsburger zu Wasser. Um so tiefer mag man den Hut ziehen vor jenen alten Augsburgischen Kaufleuten, die im 16. Jahrhundert Schiffe nach Ostindien rüsteten und dieses Geschäft glorreich zu Ende führten mit 175 Procent Gewinn.

Als vor hundert Jahren Macht und Reichthum der Stadt unaufhaltsam zerrann, schob man diesen Unstern auf die geographische Lage, die eben keine rechte Handelslage mehr sei. Denn Städte und Völker wie der Einzelne suchen die Ursache ihres Mißgeschicks immer lieber außer sich, als in sich. Allein die Handelsbedeutung Augsburgs war immer nur hervorgewachsen aus der gewerblichen. Der Beweis steht auf der Landkarte geschrieben. Auch in den Geschichtsbüchern. Erst als das Augsburgische Gewerbe im vierzehnten Jahrhundert aufblüht, kann sich der Platz neben so viele ächte Handelsstädte des rheinischen Bundes und der Hansa stellen, deren Handelsmacht die seinige weit übertroffen. Ebenso gewinnt Augsburg nach dem dreißigjährigen Kriege noch einmal eine Nachblüthe

des Reichthums auf Grund ſeines Gewerbfleißes; der bloße Handel würde ihm ſo wenig wie heutzutage dazu verholfen haben. In der alten Augsburger Zunftverfaſſung nehmen zwar die Kaufleute den erſten Raum ein, die Weber den zweiten; der Natur der Dinge nach hätten aber die Weber voran gehört, wie auch aus ihrer Zunft das mächtigſte Kaufmannsgeſchlecht der Reichsſtadt und das glänzendſte im ganzen Reiche hervorgegangen iſt. In der geographiſchen Lage der Stadt iſt ausgeſprochen, daß Handelsmacht möglich war, Gewerbsblüthe aber nothwendig.

Eine Stadt von natürlichem Beruf zu einem großen hiſtoriſchen Namen muß ſo gelegen ſein, daß man die Poſition ſofort in wenigen Schlagworten nach ihrer vollen Originalität charakteriſiren kann.

Augsburg, von Natur ſo feſt abgeſchloſſen und doch zugleich ſo verkehrsoffen, war durch lange Jahrhunderte der wahre ſtrategiſche Mittelpunkt des oberen Donaulandes, die Burg der Lech-Donaulinie. Darum ſetzten die alten bayeriſchen Herzoge den Augsburgern die Veſte Friedberg vor die Naſe, ein rechtes Trutz-Augsburg und für die Bürger der Reichsſtadt nichts weniger als ein Berg des Friedens. Die kriegeriſche Geltung Augsburgs war für Römerzeit und Mittelalter ebenſo naturnothwendig, wie ſpäter ſeine gewerbliche Größe. Deßhalb rühmt ſich hier auch die weiland vornehmſte Zunft — der Weber — ebenſogut der Großthaten mit dem Schwert, als mit dem Weberſchiff und hat ihr roth und goldenes Wappen auf dem Schlachtfeld gewonnen. Gegenwärtig darf man aber gar nicht laut reden von der ſtrategiſchen Berufung Augsburgs,

ſonſt meinen die Fabrikanten, man agitire für die Bewahrung der alten Stadtmauern, und die ſind zur Zeit ganz in Ungnade gefallen.

Auf der äußerſten Spitze des Lechfeldes gegen die Donauniederung und ihre Hügelzone gelegen, thront Augsburg wie auf einem Vorgebirg. Die ungeheuere Geröllfläche des Lechfeldes aber iſt zugleich der letzte Ausläufer, der weithin geſtreckte Trümmerſchutt des Hochgebirges, die Grenzmark der ſüdbayeriſchen Hochflächenzone. So öde und ungeſegnet das obere Lechfeld iſt, ſo koſtbar wird ſeine unterſte Spitze für die begünſtigte Reichsſtadt; es hebt ſie über die Sumpfniederung der vielen hier zuſammenrinnenden Gewäſſer, ſammelt und entläßt an ſeinem Rande die reichen Quellen, die es meilenlang eigens zum Profit der Augsburger bei ſich behalten zu haben ſcheint, und macht ſo die Stadt zur Beherrſcherin dieſer mannigfaltigen Waſſerſchätze, während in der ganzen Nachbarſchaft umgekehrt das Geſtade von dem Waſſer beherrſcht wird. Die Vorgebirgslage zeichnet in den Grundplan Augsburgs die glückliche Doppelart einer Hoch- und Tiefſtadt, einer patriziſch dominirenden Anapolis neben gewerbfleißigen, von Kanälen durchſchnittenen Vorſtädten, und wenn der augsburgiſche Patriot ſeine Phantaſie ein wenig erwärmt, ſo kann er ſeine Vaterſtadt auf ſieben Hügeln über dem Geſtade gegründet erkennen, wie Rom und Konſtantinopel. Das Lechfeld gibt der Umgegend jenes Gepräge der Dürftigkeit und mäßigen Ackerſegens, der faſt wie eine Vorbedingung zum Aufkommen natürlicher Großſtädte erſcheint. Große Menſchen wachſen ja auch in der Regel nicht in allzufetter Umgebung. Im fetteſten Fruchtboden gibt es viele

reiche Dörfer und Kleinstädte, aber weil sie es je für sich allein zu gut haben, so zwingen sie sich nicht zur Sammlung. Auch hierin mag die Kolonialstadt des Augustus, splendidissima Rhaetiae Colonia, stolz sich trösten mit der Mutterstadt Rom: Rom hat seine Campagna und Augsburg hat sein Lechfeld.

Wir haben also in Augsburg den letzten großen städtischen Vorposten des hochgebirgigen Oberdeutschlands gegen Mitteldeutschland, die Burg der Lech-Donaulinie, die beherrschende Fabrik-Metropole des ganzen oberen Donaulandes, den nothwendigen Straßenmittelpunkt zwischen der Donau und den Alpen, sowohl in Zeiten, wo man nach Art der Römer Straßen anlegte zur Fesselung des Landes, wie in der unsrigen, wo die Straßen das Land frei machen. Kein Wunder, daß bei solcher Originalität der Lage die alten Augsburger meinten, ihr Stadtbann müsse mindestens schon gleich nach der Sündfluth zu einer bedeutenden Siedelung ersehen worden sein, und „wenn nicht die Aborigines oder Japhetskinder, so seien doch zum wenigsten die Amazonen die ersten Bewohner des Platzes gewesen."

Und bei alledem sind diese unvergleichlichen Vorzüge der Lage dem Blick des flüchtigen Reisenden ebenso versteckt, als hellleuchtend dem schärferen Beobachter — ein Zug, der uns bei unserer schwäbischen Reichsstadt von vornherein recht schwäbisch anmuthet; denn die Schwaben sind ja überhaupt in der Regel viel gescheidter, als sie aussehen.

II.

Der Stadtplan als Grundriß der Gesellschaft.

Eine Stadt wie Augsburg, die zugleich einen Staat in sich beschloß, und zwar einen doppelten, den geistlichen des Bischofs und den weltlichen der bürgerlichen Republik, muß natürlich schon in ihrer äußeren Physiognomie gar mannigfaltige und eigenartige Linien zeigen. Hier war nicht nur die gesammte Stadt eine kleine Welt für sich, sondern jedes Quartier, jede Straße verkörpert wiederum eine besondere Phase des Volkslebens.

So strenge schied sich vor Zeiten die Stadt des Bischofs von der Stadt der Bürger, daß das Domkapitel (im vierzehnten Jahrhundert) ein Statut machte, welches die Bürger und später sogar die Bürgerssöhne vom Kapitel geradezu ausschloß. Und als die Reformation kam, schied sich die Bürgerschaft, vielfach auch örtlich, in eine protestantische und katholische. Schon vor dem Thore kündigt sich dem Wanderer diese Scheidung an, denn auf der Lechseite sieht er das katholische, auf der Wertachseite das protestantische Stadtjägerhaus, auf dem einen Flügel die protestantischen, auf dem andern die katholischen Schweinställe (nämlich die Schweineställe der protestantischen und katholischen Bäckerzunft), und ältere Leute wollen sich erinnern, daß über der Thüre des einen Schweinstalles noch die Buchstaben A C gestanden — „Augsburgische Confession“ — und über des andern C — „Catholisch.“ — Auch politisch theilt der Volksmund die ganze Stadt in zwei Seiten, eine schwäbische und

eine bayerische, und versteht unter letzterer die dem bayerischen Grenzfluß, dem Lech, zugewandte Tiefstadt, unter ersterer die der Wertach und dem Schwabenlande zugewandte Hochstadt. Man unterscheidet demgemäß auch zwischen einem schwäbischen und bayerischen Holzmarkt u. dgl. Da die Bauern der weiten Umgegend, welche Augsburg wirthschaftlich beherrscht, an Sonn- und Markttagen die eigentliche Masse des Straßengewühles bilden, so erhält die Lechseite, wo die meisten Bayern einstellen, schon eine andere Volksphysiognomie, als die Wertachseite, wo die Schwaben absteigen. Wenn aber auch in dem Augsburgischen Volksthum selber ein gewisser Uebergangston schwäbischen und bayerischen Wesens nicht zu verkennen ist, so hat doch Augsburg immer auch in diesem Stücke als schwäbische Reichsstadt seine Selbständigkeit bewiesen, und dazu als eine schwäbische Stadt, die an der Grenze Schwabens liegt und darum um so heiliger verpflichtet war, im Hauptstück recht zähe schwäbisch zu bleiben.

So lange die Bürger noch corporativ gegliedert waren, gruppirten sich auch ihre Häuser nach dieser Gliederung; Straßen und Stadtviertel ordneten sich zu einem Bilde der Gesellschaftsverfassung. In den modernen Städten des gleichheitlichen Bürgerthums reihen sich die Häuser nur noch nach dem Unterschiede des Geldes und der Bildung, und so erhalten wir wohl auch noch Geheimerathsviertel in den Residenzen und Millionärstraßen in den Handelsplätzen und Arbeiterquartiere in den Fabrikstädten, aber von einem so individuell und durchgreifend ausgesprochenen Standescharakter wie in den alten Straßen Augsburgs kann natürlich nicht mehr die Rede sein.

Da ſteht neben dem Dome das Stadtviertel der Kleriſei, die ſogenannten „Pfaffengäßchen,“ ſo ſauber und korrekt im ſtandesmäßigen Colorit angelegt, als hätte ein Novelliſt ſie hingedichtet: trauliche, ſtille, dem Verkehr ganz entrückte Straßen, in denen unſer Schritt am hellen Mittag im Echo widerhallt, als wäre es lautloſe Mitternacht, Gäßlein mit wenigen freundlichen und beſcheidenen Häuſern, aber um ſo mehr mit ſchönen Gärten geſchmückt, die mit hohen klöſterlichen Mauern umgeben ſind; und von der ganzen großen Stadt ſchauen nur die beiden Domthürme und der hohe Chor des Domes herein in dieſe Gärten, wo vordem der Friede und die Beſchaulichkeit ein Aſyl inmitten des altaugsburgiſchen Weltgewühles gefunden hat.

Aber die Pfaffen waren nicht allein ſo glücklich, auch den Soldaten wußte der alte Reichsſtädter einen wahren Landaufenthalt mitten in der Stadt zu bereiten. Oben auf die wallartig breite Stadtmauer baute man nämlich ſeit dem Ende des ſechzehnten Jahrhunderts eine lange Linie kleiner Wohnhäuschen für die Stadtgardeſoldaten, damals „Landknechte“ genannt. Dieſe originelle Colonie auf der Mauer, die „Zwingerhäuschen,“ bildet das ſchärfſte Widerſpiel einer Kaſerne. Es ſind lauter ſelbſtändige Familienwohnungen, Häuschen von je nur einem Geſchoß. Jedes Haus hat ſeinen Raſenplatz, der zugleich als Hof und Gärtchen dient, jeder Raſenplatz ſeine Laube oder mindeſtens ſeine Ruhebank, und da die Fronte ſämmtlicher Häuſer gegen den Stadtgraben gerichtet iſt, ſo ſchaut man aus den Fenſtern und Gärtchen hinaus in's Freie, auf die hochwipfeligen Bäume der Stadtpromenade und der Patriziergärten; und da die ganze lange Zeile der Zwingerhäuschen gerade die

Südweſtſeite der Stadtmauer krönt, ſo liegt das Sonnenlicht während der größeren Tageshälfte auf Haus und Gärtchen, und alte Mütterchen und viele Kinder und ganz beſonders viele Katzen ſonnen ſich und ſpielen vor den Hausthüren, von Pferden und Fuhrwerk ungeſtört; denn man ſteigt auf Treppen zu dieſer alten Soldatencolonie, die jetzt von Arbeitern und Tagelöhnern bewohnt wird. Wenn man die Fuggerei eine Stadt der kleinen Leute in der Stadt nennen kann, ſo ſind die Zwingerhäuschen ein Dorf der kleinen Leute in der Stadt. Es veranſchaulicht den Mutterwitz der Altvordern, daß ſie die Soldaten auf die Stadtmauer quartiert haben, wo dieſelben mit der Stadt zunächſt ihren eigenen Herd vertheidigen mußten. Aber ſtatt einer Kaſerne ſetzten die Alten die Idylle eines Dorfes auf die Stadtmauer, und als man ſich in unſerer Zeit nach Kaſernen für die Augsburgiſche Garniſon umſah, fand man ſie lediglich in den alten Kloſtergebäuden von St. Ulrich und Heiligenkreuz; denn die Klöſter ſind in der That faſt das einzige geweſen, was das Mittelalter von Kaſernen aufzuweiſen hat. Im Ritterthum und Bürgerthum beſonderte ſich das mittelalterliche Leben, nur in der Kirche ward es centraliſirt.

Die ſtolze Maximiliansſtraße mit ihrer Umgebung führt uns in die patriziſche Welt. Faſt alles, was Augsburg an vornehmen Häuſern beſitzt, lagert ſich auf dem Plateau der oberen Stadt. Die Stätte der Römercolonie, die Altſtadt mit dem ehrwürdigen Stammbaum, iſt zugleich durch alle Jahrhunderte die adelige Stadt geblieben. Man behauptet ſogar, daß die vornehmſten Gebäude der römiſchen Auguſta den Grundbau zu den meiſten der jetzt noch ſtehenden monumentalen

Hauptgebäude dieſes Stadttheils hätten abgeben müſſen. Von den Baudenkmalen römiſcher Macht und Pracht über der Erde iſt freilich nichts mehr ſichtbar geblieben, und nur das demüthigſte Römerwerk ſoll ſich bis auf unſere Tage erhalten haben — die Kloaken.

Wenig iſt auch mehr von den Patrizierhäuſern des Mittelalters erhalten; doch zeugt hier eines für viele, das Imhofiſche Haus. Mit ſeiner thurmartigen Bekrönung und den hohen Zinnen erſcheint es als eine Burg, an die Stadtburgen der großen Geſchlechter Oberitaliens erinnernd, und weislich iſt die gut gedeckte hohe Einfahrt an der Seitenfronte angelegt. Die Grundformen des Hauſes ſetzen uns in die Hohenſtaufenzeit zurück und eine graue, abgewitterte Farbe breitet ſich als der Schleier hohen Alterthums über das Ganze. Von denſelben alten Tagen weiß auch ein Nachbar zu erzählen, der arg verunſtaltete Frauenthorthurm mitten in der Stadt, den die Augsburger erbauten, da ſie es als Ghibellinen mit Konrad IV. hielten und eines Ueberfalls Heinrich Raspe's gewärtig waren.

Aber ſelbſt die trutzigſte patriziſche Burg der Stadt, das Imhof'ſche Haus, muß uns bekunden, daß es die Zünfte doch zuletzt gewonnen haben über die Geſchlechter. Denn das Herrenhaus iſt zum Miethhaus geworden und Kaufläden aller Art durchbrechen das einſt zur Vertheidigung fenſterlos abgeſchloſſene Erdgeſchoß. So ſteht auch das wichtigſte Zunfthaus, das Weberhaus, bedeutungsvoll in Reih und Glied mit den alten Palaſthäuſern der Maximiliansſtraße, und das Bäckerzunfthaus ſteigt am Perlachberg ganz breit und ſicher aus dem eigentlichen Quartier des Handwerks empor und blickt mit

der vorderen Schmalseite keck in die Staatsstraße der vornehmen Leute.

Sonst kann man fast sagen, die Rangabstufung der Gesellschaft lasse sich bei dem alten Augsburg in einem Höhenprofil nach der höher oder niederen Lage der drei Hauptmassen der Stadt bildlich darstellen. Denn so wie man von dem vornehmen Plateau den Perlachberg hinabsteigt, lagern sich am Abhange die wichtigsten Gewerbestraßen; auf der Höhe dominirten die Patrizier, an der Höhe die Zünfte, unten in der Thalsohle aber liegt die Vorstadt, vorwiegend das Viertel der kleinen Leute und der Proletarier. Oben sind die Straßen breit und groß und tragen vornehme Namen; am Hügel werden sie enge, aber Wohlstand und Betriebsamkeit blickt auch hier aus den altersgrauen, winkeligen Gebäuden; unten kommen die kleinen Häuschen, die engen Gäßchen, kommt die berühmte Stadt der Armen, die Fuggerei, und schon die oft sehr wunderlichen Namen melden uns, welche Volksschicht hier seit Alters vorwiegend, wenn auch nicht ausschließend wohnt. Zum Beispiel: das Elend, der Sack, das Ketzergäßchen, das Kautzengäßchen, die Paradiesgasse, kurze und lange Lochgasse, der Saumarkt, die Saugasse, Namen, die durch den Duft der dazwischen liegenden Rosengasse und der ehemaligen Pomeranzengasse doch nicht in ihrem Arom verbessert werden, dazu die Arbeitshaus-, Pulverhaus-, Blatterhaus-, Pilgerhausgasse ꝛc. Wie schon die letzten dieser Namen (dazu auch das ehemalige Nothhaus am Vogelthor, das Holzhaus als Spital für Venerische, und das Schneidhaus für chirurgische Kuren) andeuten, legte man statt der prunkenden öffentlichen Gebäude vielmehr

ſolche hierher, deren Nachbarſchaft gemieden wird, und es iſt bezeichnend für das alte Augsburg, daß mitten unter dieſen Häuſern auch das Theater ſteht, in ſeiner Façade obendrein faſt mehr einem Nothhaus oder Pilgerhaus, als einem Kunſttempel ähnlich. Was das ehemalige Pulverhaus betrifft, ſo ſtand es urſprünglich nicht in dieſer Vorſtadt. Die Schwaben ſind vorſichtige Leute: weil Pulvermachen eine ſo gefährliche Sache iſt, ſo ließ man im fünfzehnten Jahrhundert zu Augsburg das Pulver im ſicherſten und feſteſten Hauſe der Stadt verfertigen — nämlich im Rathhauſe. Erſt ſpäter ſchob man die Pulverfabrikation aus dem Mittelpunkte der vornehmen Welt in das Viertel der geringeren Leute.

Wie in den Fürſtenſtädten des achtzehnten Jahrhunderts die Prunkſtraßen oft nur auf fürſtlichen Befehl und mit gelindem Zwang hergeſtellt werden konnten, ſo mußte man vor Zeiten in Augsburg den Ausbau des Quartiers des „eigentlichen Volkes," der Jakobervorſtadt, auf dem Zwangswege betreiben. Im vierzehnten Jahrhundert ließ man verſchiedene neue Bürger nur gegen das Verſprechen zum Bürgerrecht, ein Haus bei St. Jakob zu bauen.

Es liegt übrigens auf der Hand, daß die ſtandesmäßige Straßengliederung unſerer alten Reichsſtadt nicht gar zu buchſtäblich verſtanden werden darf. Man muß das im Großen und Ganzen nehmen, wie der Teufel die Bauern. Auch in der Jakobervorſtadt ſtehen vereinzelte Häuſer, welche noch die Trümmerſpur von wahrhaft patriziſchem Luxus zeigen und gar nicht weit vom Blatterhaus lagen die Prunkgärten der Fugger im Banne dieſes unterſten Viertels. Auch die Hochſtadt, das

vornehme Plateau, ist nicht durchweg vornehm gewesen; aber das Centrum war patrizisch, die Achse der Hochstadt gehörte entschieden der patrizischen Welt. Geht man von der Maximiliansstraße gegen die oberen Thore, so wird das Straßengepräge immer bürgerlicher, je mehr man sich der Stadtmauer nähert; an der Mauer selber wird es wohl gar ein bischen proletarisch und auf der Mauer sind die ganz kleinen Zwingerhäuschen. Nicht in der Peripherie, wie bei den todten Geheimerathsvierteln und Millionärstraßen der modernen Städte, sondern im Centrum, im Herzen des pulsirenden Verkehrs liegen die Paläste der Reichen: dies zeigt an, daß aus dem Herzen des bürgerlichen Lebens der Adel der Geschlechter hervorgewachsen ist. Nicht draußen am Thore in halber Landluft war der stolzeste Wohnsitz, sondern mitten im Staub und Gewühl des Handels und Wandels, der bürgerlichen Arbeit. Wo das Rathhaus steht und wo das Weberhaus, da war die Palaststraße.

Uebrigens begreift man erst bei solcher ständisch-organischen, nicht kastenhaft mathematischen Gliederung der Augsburger Straßen das Geheimniß der Fuggerei, der traulichen kleinen Stadt der arbeitsamen Armen innerhalb der großen Stadt. Wo der Grundplan der socialen Gruppen schon in den architektonischen Stadtplan eingezeichnet war, da schämte sich auch der fleißige Arme nicht, in einer eigenen Armenstadt zu wohnen. Wollte heute auch ein Menschenfreund so großartig verfahren, wie die Brüder Ulrich, Georg und Jakob Fugger, da sie die Fuggerei erbauten, er fände höchstens noch Gesindel, aber nicht fleißige Arme, die ihm in seine Armenstadt einzögen. Denn

der moderne arme Arbeiter will lieber für theuer Geld in einem Loche wohnen, als gratis in einem hübschen Häuschen, welches die Touristen angaffen, als ein interessantes Armenhaus. Sein Bier würde ihm Abends sauer werden bei dem Gedanken, daß sein Nachbar auf der Bierbank im Stillen zu sich spräche: da neben mir sitzt auch Einer, der wohnt in der Armenstadt.

Nirgends ermißt man überhaupt die Kluft zwischen modernem und mittelalterlichem Volksleben deutlicher, als beim Anblick der standesmäßigen Stadtviertel Augsburgs. Ich schrieb in meiner „bürgerlichen Gesellschaft," der moderne Bürger sei keineswegs ein verfeinerter Bauer, sondern vielmehr qualitativ von demselben verschieden, dagegen habe der mittelaltrige Bürger wohl eine sociale Rolle gespielt, wie sie jetzt zum Theil dem Bauern zugefallen sei. Auf den Straßen Augsburgs kann man allerlei Beweise dafür lesen. Der Bürger baute hier sein Haus standesmäßig, und gattungsweise gruppiren sich Straßen und Viertel, gerade wie Dörferanlage und Häuserbauart der Bauern sich noch immer nach Gattungsgruppen gliedern läßt. Alte Augsburger wollen sich erinnern, daß man in verschiedenen Quartieren der Stadt einen merklich abweichend gefärbten Dialekt gesprochen habe. Von dem benachbarten Kempten und Memmingen sagt man dies noch heute. Das gemahnt an Bauernart. Wo noch gattungsmäßig volksthümlicher Häuserbau ist, da wuchern auch noch die feinen Unterschiede des Volksdialekts: eines fällt mit dem andern. Im Quartier der Augsburgischen Feuerarbeiter, namentlich in der Schmiedgasse, sieht man, wie die Häuser ursprünglich ganz nach gleicher Art

gebaut waren, ächte Handwerkerhäuser mit der Werkstatt durch's ganze Erdgeschoß, dann dem Wohnraum mit seinen sparsamen kleinen Fenstern in dem mäßig vortretenden ersten Stock; darüber ragt die hohe fensterlose Mauerfläche des Söllers mit den Vorrathsräumen und endlich unter dem niederen Dach krönt ein offener Umgang statt des Gesimses die wunderliche Façade. So gab es also ein Zünftlerhaus, wie es heute noch ein Bauernhaus gibt, während das moderne Handwerkerhaus sich schon längst nicht mehr von andern bürgerlichen Häusern unterscheidet. Jetzt baut der Bürger individuell und nur noch der Bauer gattungsmäßig.

Auch zeigen uns die mittelaltrigen Handwerkerhäuser Augsburgs deutlich, wie jedes Haus nur für eine Familie eingerichtet war. Dies ist wiederum heute fast nur noch Bauernart. Es hat sich aber auch bei den meisten Nachkommen der vornehmeren Familien unserer Reichsstadt die stolze Sitte erhalten, das väterliche Haus, und sei es noch so geräumig, möglichst allein zu bewohnen. In Folge dessen ist es trotz der vielen großen Privatgebäude immer noch schwer, eine stattliche, glänzende Miethwohnung zu finden.

Neben fortblühenden Gewerbsstraßen besitzt Augsburg halb erstorbene. Sie liegen fast sämmtlich an dem wasserlosen Nordwestende der Hochstadt, bei St. Georg und St. Stephan. Schön gemalte große Häuser zeugen hier noch von früherem Glanze, aber inwendig ist es stille geworden, nur in dem Kellergeschoß hört man vielleicht noch da und dort den Handwebestuhl schlagen, zur melancholischen Erinnerung an die frühere Macht der Augsburger Weberzunft. In den Seitengäßchen wuchert Gras

zwiſchen dem holperigen Pflaſter; aber ſo ſchlecht dieſes auch ſein mag, iſt es doch ein klaſſiſches Pflaſter für den Culturhiſtoriker. Es gibt das klarſte Bild mittelalterlicher Pflaſterkunſt. Augsburg, ſpäter durch das ſchlechteſte Pflaſter berüchtigt, war im vierzehnten Jahrhundert faſt allen deutſchen Städten vorangegangen mit der Straßenpflaſterung, und weithin in's Reich verſchrieb man ſich Augsburger Pflaſterer, deren aus ſpitzen Flußkieſeln zuſammengeſetzte Trottoirs für mittelalterliche Holzüberſchuhe recht praktiſch ſein mochten. Nachdem man in Augsburg durch beiläufig vier Jahrhunderte auf dieſem Fuße fortgepflaſtert hatte, erklärte Napoleon am 10. Oktober 1805 den Abgeordneten des Augsburger Handelsſtandes, die um Neutralität für die alte Reichsſtadt baten: „er müſſe ihre Stadt einem Fürſten geben, damit ſie ein beſſeres Pflaſter bekomme.“ Durch vortreffliche geplattete Trottoirs in den Hauptſtraßen haben ſich die Augsburger inzwiſchen würdig gerächt für den Spott des corſiſchen Eroberers. Im Mittelalter waren die deutſchen Reichsſtädte überhaupt voran in ſtraßen- und baupolizeilicher Ordnung; in der Rococozeit dagegen kamen ſie auch in dieſem Punkte weit zurück hinter die fürſtlichen Reſidenzſtädte. Sie wurden am früheſten gepflaſtert und am ſpäteſten beleuchtet; denn in der Straßenbeleuchtung gewannen ſpäter die Fürſtenſtädte den Vortritt. Vielleicht konnten auch die in jener traurigen Zeit immer noch bildungseifrigen Reichsbürger in dem Bewußtſein, daß es bei ihnen um ſo heller im Kopfe ſei, das Dunkel auf der Gaſſe leichter ertragen.

Die durch Krieg und gewerbliche Kriſen verödeten Handwerkerſtraßen der waſſerloſen Hochſtadt verſinnbilden im Gegenſatz

zu den aufblühenden Straßen der wasserreichen unteren Vorstadt eine wirthschaftsgeschichtliche Thatsache, die uns noch durch mehr als ein Menschenalter genügendes Kopfbrechen bereiten wird: den Rückgang des Kleingewerbes und den Aufschwung der großen Industrie, die das erstere verschlingt, umgekehrt wie in der Geschichte von den zweimal sieben Kühen Pharaonis. In der weiland proletarischen unteren Stadt fluthet jetzt die nachhaltigste Verkehrsströmung, durch die Fabriken genährt, und wenn früher das „Nothhaus" hart am Vogelthore stand, so sehen wir jetzt dort die glänzenden Salons eines der größten Industriellen Augsburgs und Bayerns.

Zu dem reichen Straßenbilde Augsburgs gehört ein reicher Rahmen. Wie man ein trauliches Haus mit Hof und Garten schmuckvoll umkränzt, so hat der Augsburger auch die Gesammthäuslichkeit seiner Stadt mit Mauer, Wall und Graben umgeben, die allmählig zu einem Lustgarten der Romantik geworden sind, und statt martialisch zu schrecken, nur noch malerisch und historisch anziehen. Die Gegend weit und breit zeigt nirgends mehr eine schöne Burgruine, aber die halbverfallene Stadtmauer mit ihren reizenden burgartigen Prospekten am Luginsland und am alten Einlaß, mit ihrem Heer von großen und kleinen Thürmen aus allerlei Jahrhunderten, ihren mächtigen Steinbrücken und Wasserleitungen, mit der heimlichen, dunkelschattigen Schlucht des Stadtgrabens am Brünnlein des Kaisers Maximilian und den friedlich anmuthigen Wasserpartien am Jakober- und Oblatterthor, wiegt wohl ein Dutzend der schönsten Burgen auf. Es ist das keine neue, gemachte Romantik; sie ist alt und grau geworden und erzählt uns schon

vor dem Thore von der Geſchichte und dem Charakter der Stadt. Die hundertjährigen Linden- und Kaſtanienalleen am Walle zeigen uns, wie friedlich auch die alten Reichsſtädter ſchon von ihren Feſtungswerken dachten. Schon ſeit dem ſechzehnten Jahrhundert hegt man Hirſche und Rehe in den oberen Stadtgräben, ſtädtiſche Schwäne ſchwimmen auf dem klaren Waſſerſpiegel unter den Mauern der Vorſtadt, und unter dem Raſen der Wälle ſucht und findet man köſtliche Trüffeln. Vor keinem Thore fehlt ein großer alter Baum, zumeiſt eine mächtige Linde, mit einer Bank, darauf die Wachmannſchaft ſeit vielen Menſchenaltern im Schatten ruhen und ihr Bier in Beſchaulichkeit trinken kann. Der Raſenhang der Wälle, namentlich beim Vogelthor, iſt der Tummelplatz bunter Kinderſchwärme. Als der Magiſtrat die Grasnutzung des letztgedachten Platzes verſteigern wollte, und ſolchergeſtalt Gefahr drohte, daß die Kinder ihren ſchönſten Spielplatz verlören, erſtand ihn ein reicher Fabrikherr, lediglich um ihn auch für die Zukunft den Kindern zu überlaſſen. Das war ächt reichsſtädtiſch patriziſch gehandelt. Wie von einigen Nürnberger Thorthürmen die Sage geht, daß Albrecht Dürer den Plan gezeichnet, ſo ſind mehrere Augsburger Thore von dem größten Baumeiſter der Stadt, von Elias Holl, erbaut. Denn das Thor ſoll nicht blos vertheidigen, es ſoll auch repräſentiren; es ſoll dem Fremden ſchon von fernher verkünden, was hinter der Stadt ſteckt. Darum ſchmückten die Altvordern ihre Thore ſinnvoll und ſymboliſch, und eine Stadt ohne Mauer und Thor war ihnen nicht blos ein Mann ohne Harniſch, ſondern auch ein Mann ohne Rock. So prangt das Vogelthor mit ſchöner gothiſcher Steinmetzenarbeit, das Klinker-

thor mit einem kräftigen Freskobild, am Jakoberthor iſt das Kaiſerbild, ein alter Stadtpyr und ein Römerſtein zur Schau eingemauert, der zerſtörte Feſtungsthurm auf dem Luginsland galt für einen der reichſten gothiſchen Thürme der Stadt, und unter jedem Thorbogen ſehen wir eine gemalte Tafel mit der Kreuztragung Chriſti aufgehangen: das macht ſich alles würdevoll und reichsſtädtiſch. Die Neueren aber haben unter den Thorbogen Bretterverſchläge etablirt mit der Aufſchrift: „für Männer!“ Das macht ſich gar nicht würdevoll und reichsſtädtiſch, und die Alten würden die Begrüßung des Einziehenden durch eine ſolche Anſtalt in der Thorhalle für den ärgſten Schimpf erachtet haben, den nur ein Feind der Würde der Stadt hätte anthun können. Nehmt Augsburg ſeine maleriſchen Thore und Mauern, und ihr habt den ſchönſten und eigenthümlichſten Zug ausgelöſcht, der noch von der äußeren Phyſiognomie der ehrwürdigen Reichsſtadt übrig geblieben iſt. Das fühlten die Nürnberger wohl, als ſie zur Erleichterung des modernen Verkehrs Fahrbahnen zur Rechten und Linken ihrer ſtolzen Thorthürme brachen, die Thürme ſelber aber ungebrochen ließen. Triviale engliſche Anlagen kann jede neugebackene Stadt für's Geld haben, aber ſo poetiſche und maleriſche Wälle und Mauern und Thore und Stadtumgänge, wie die Augsburgs und Nürnbergs, ſind gleich dem ächten alten Adel: wer ſie nicht ererbt hat, der wird ſie nimmer gewinnen.

III.

Das Pompeji der Renaiſſance.

Es gibt einige köſtliche Bildchen des Samtbreughel, Landſchaften, aus der Perſpektive eines Mannes gedacht, der ſich tief auf den Boden ſetzt, daß er gleichſam mit der Naſe an den Vordergrund ſtößt, dabei aber doch auch zur Rechten und Linken weit hinausblickt über Berg und Thal. So ſteht denn etwa ein breitblättriges Kraut oder ein Blumenbuſch bis auf die Blattadern ausgedüftelt zunächſt großmächtig vor uns, und wir wiſſen nicht, iſt dieſe Staffage das Hauptſtück am Bilde oder die kleine Welt dahinter, die weite Landſchaft, auf der es ebenſo wimmelt von Menſchen und Bäumen und Häuſern, wie auf der Pflanze des Vordergrundes von Mücken und Käfern — alles winzig klein, aber dennoch ſcharf und erkennbar gemalt mit dem bekannten nadelfeinen Miniaturpinſel des Meiſters. Und über die große nahe Blume und die kleine meilentiefe Landſchaft gießt ſich dieſelbe Stimmung, derſelbe grüne Ton, daß die Blume nur wie die concentrirte Landſchaft und die Landſchaft wie die auseinandergelegte Blume erſcheint, eines wie der Widerſchein des andern.

An ein ſolches Breughel'ſches Bildchen gemahnt Augsburg. Indem wir uns die Stadt recht genau vor Augen rücken, ſchauen wir zugleich meilentief in die deutſche Culturgeſchichte hinein. Und zwar iſt es zunächſt die Culturgeſchichte der Renaiſſance, die vor uns im reichſten Bilde ausgebreitet liegt. Nicht blos architektoniſch iſt Augsburg das deutſche Pompeji

der Renaissance. Der Schwerpunkt seiner ganzen Geschichte ruht in der Uebergangsperiode vom Mittelalter zur neueren Zeit. Die weltbewegenden Thatsachen, wie wir sie beim Jahre 1500 schon auf der Schulbank gelernt, schufen zugleich Augsburgs besondere Größe, gleichwie bei jenem Bilde Breughels die ganze Landschaft in Styl und Stimmung sich zusammenfaßt in dem einzigen Blumenbusch des Vordergrundes. Jede Straße, jede Kirche verkündet's, daß nicht das Mittelalter, sondern der Bruch mit dem Mittelalter unserer Reichsstadt die tiefste Originalität gewann. Weil Augsburg alle die bewegenden Ideen der Renaissance — die großen Erfindungen und Entdeckungen, den Humanismus, die Bezwingung und Verjüngung ausgelebter germanischer Einseitigkeit durch den Romanismus und die Antike, die Reformation und was sonst noch in Kohlrausch's Geschichtstabellen steht — wie in einem Brennpunkt sammelte, festhielt und im Kleinen charaktervoll verkörperte, erhielt es erst die Signatur einer eigenartigen, einer wirklich weltgeschichtlichen Stadt. Dies aber unterscheidet die natürlichen und gewordenen Städte von den gemachten, daß sie solch einen auszeichnenden Beruf irgend einmal erfaßt und mit der Einseitigkeit und Allseitigkeit eines Genies durchgeführt haben, und daß man sagen muß, in einer Epoche wenigstens ist die Stadt um einen Kopf größer gewesen, als alle ihre Schwestern: es unterscheidet sie der Adel eines historischen Namens.

Der Augsburgische Archivar Herberger hat ein lehrreiches Büchlein geschrieben: „Augsburg und seine frühere Industrie," worin er unter Anderem ungekannte Verdienste Augsburgs um

die wichtigsten Thatsachen der Gewerbegeschichte nach neuen Quellen an's Licht zu ziehen sucht. Hiernach soll unserer Reichsstadt vorweg gar die Ehre der deutschen Kapitalerfindungen gebühren, des Schießpulvers, des Buchdruckes und des Linnenpapiers. Denn nicht der fabelhafte Mönch Berthold Schwarz hat nach Herberger das Pulver erfunden, sondern der Augsburger Jude Typsiles Anno 1353, und Guttenbergs Prophet war ein Augsburger Pfarrer, Meister Johannes, der schon 1407 mit Holzstempeln druckte, und die Linnenpapierurkunden Augsburgs sind die ältesten in Deutschland und Europa, denn sie beginnen schon mit dem Jahre 1320. So geht Herberger Schritt für Schritt weiter durch alle möglichen Kunstfertigkeiten, und wenn wir die letzte Seite des patriotischen Büchleins umschlagen, mögen wir glauben, im späteren Mittelalter und der Renaissance sei fast jeder Fortschritt in diesen Dingen aus Augsburg gekommen. Zwar wird der Beweis fast immer nur negativ geführt, indem der Verfasser zeigt, daß keine andere Stadt gegründetere Beweise der Wahrscheinlichkeit beibringen könne. Allein für mich, der ich den Genius Augsburgs in Begriff und Wort fassen möchte, ist auch hiermit schon sehr viel bewiesen. Denn wenn sich's die alten Augsburger so besonders angelegen seyn ließen, von ihren gewerbgeschichtlichen Thaten Urkunde zu geben, so muß sich die Stadt eben frühe schon ihrer gewerblichen Bedeutung bewußt gewesen sein, und dieser Umstand gibt ihr an und für sich schon Charakter und Originalität.

Jeder Culturhistoriker kennt die Kunst- und Gewerbegeschichte Augsburgs von Paul Stetten dem Jüngeren, und weiß, in

wie viel hundert Büchern sie schon benutzt wurde, um die Löcher der allgemeinen deutschen Gewerbegeschichte mit Augsburgischem Zeuge zu flicken. Es ist aber durchaus nicht zufällig, daß Augsburg schon seit achtzig Jahren ein solches Buch besitzt, die fleißigste Lokalchronik der Handwerke und Künste, von den Leinewebern bis zu den Feuerwerkern und Alchymisten, und von der Bildhauerei und Malerei bis hinab zu der namenlosen Kunst, das ganze apostolische Glaubensbekenntniß lesbar auf einen Kirschenkern zu schreiben. Weil Augsburg die ganze Gewerbegeschichte Deutschlands so treu im verjüngten Bilde spiegelt, so mußte nothwendig auch hier zuerst ein solches Buch entstehen, welches dann wieder ein Fundamentalbuch für die allgemeine deutsche Gewerbegeschichte geworden ist.

Es gibt drei große Meister, die uns die ganze Macht, womit die Renaissance das höhere Geistesleben Augsburgs ergriff, in persönlicher Verkörperung darstellen: Konrad Peutinger der Gelehrte, Hans Holbein der Maler, Elias Holl der Baumeister.

Beginnen wir mit dem letzten, weil sein Wirken das augenfälligste und örtlich durchgreifendste gewesen ist.

Elias Holl brachte im Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts die neue italienische Bauweise aus Venedig nach Augsburg, wo man allerdings schon längere Zeit eine minder entwickelte Renaissance gekannt hatte. Sein Vater hatte noch gothisch gebaut. Der Einfluß des zur neuen Lehre der Renaissance bekehrten Sohnes aber ist so schlaghaft und einzig, daß wir den Mann recht als den kühnsten Revolutionär unter den Architekten anstaunen müssen. Fast genau in denselben

vier Jahren, da Holl das Augsburger Rathhaus aufführte, hat Eucharius Holzschuher das neue Rathhaus zu Nürnberg errichtet, gleichfalls ein Renaissancewerk und an Kunstwerth dem ersteren wohl ebenbürtig. Aber Nürnberg blieb trotz dieses Rathhauses dieselbe mittelalterliche Stadt, die es gewesen; Holl dagegen baute mit seinem Rathhause zugleich ganz Augsburg um. Den gothischen Thürmen nahm er die spitzen Hüte ab und setzte ihnen runde wälsche Kappen auf, so daß in der ganzen Stadt auch nicht eine einzige gothische Thurmpyramide mehr übrig geblieben ist; Zunfthäuser und Kirchen, Paläste und Festungsthürme wurden binnen wenigen Jahrzehnten so massenhaft in den Renaissancestyl umgeschmolzen, daß die halbe Stadt wie uniformirt erscheint bis auf diesen Tag. Was Holl selber stehen ließ, das bewältigten rasch seine Nachfolger; denn in Revolutionszeiten des Geschmacks wie der Politik hat man keinen Pardon für geschichtliche Ueberlieferungen. Die Volksbauart in den einzelnen Quartieren, die vorgedachte gattungsmäßige mittelalterliche Anlage, mußte erstarren, seit ein solcher Gewaltsmeister wie Elias Holl die Architektonik nach akademischen Heften in die Hand nahm. Wie die Volkspoesie gegen die Kunstpoesie, so tritt das alte Augsburg jetzt gegen das neue zurück. Ich kenne keine zweite Stadt, wo dieser Umschwung gleich rasch und entschieden erfolgt wäre und so siegesgewaltig durchgefochten durch einen einzigen Mann. Dafür lebt aber auch Elias Holl im Volksmunde seiner Vaterstadt wie wohl selten ein Baumeister, und die malerische Physiognomie Augsburgs erstarrte in den Zügen, die Holl so keck umrissen, daß es heute noch dreinschaut wie aus dem Grabe des

siebzehnten Jahrhunderts erstanden, das deutsche Pompeji der Renaissance.

Der Weg nach Italien war ja den Augsburgern so bequem und altgewohnt, daß sie den neuen wälschen Geschmack gar leicht herüberholen mochten. Schon im Mittelalter tranken sie besonders gerne vinum latinum, italienischen Wein, wie auch heute noch Augsburg berühmt ist durch das reichste Lager italienischer und griechischer Weine und ein in Verona gemästeter Truthahn der feinste Leckerbissen einer Augsburgischen Tafel, und Südfrüchte theilen sich mit Tyroler Trauben und Aepfeln in die Beherrschung des Obstmarktes, daß württembergisches und fränkisches Gewächs trotz der Eisenbahn noch immer nicht recht aufkommen kann, italienische Familiennamen kreuzen sich noch oft genug mit deutschen, und die Augsburgischen Orchestermusiker treiben noch immer ein nahrhaftes Handwerk neben ihrer freien Kunst, also daß etwa der erste Flötist ein Nudelfabrikant wäre und das zweite Horn ein Glasermeister und der Contrabaß ein Grobschmied, ganz wie in Florenz zu Benvenuto Cellini's Zeiten, wo die Rathspfeifer zugleich in Wolle und Seide arbeiteten. Warum sollten die Augsburger, deren Stadt seit alten Tagen die große deutsch-italienische Handelsstation gewesen, nicht gerne auch ihr künstlerisches und wissenschaftliches Leben an dem italienischen Licht der Renaissance neu entzündet haben?

Als aber die Altvordern so viele mittelalterliche Bauten abtrugen, um moderne an ihre Stätte zu setzen, hatten sie wenigstens reichsstädtischen Gemeingeist genug, die Holzmodelle der alten Werke auf dem Rathhause aufzustellen. Diese

Modelle lehren uns gleich den noch vorhandenen romaniſchen und gothiſchen Denkmalen, daß bei reicher Schönheit im Einzelnen dennoch eine epochemachende und ſchöpferiſche Entwickelung der mittelalterlichen Baukunſt nicht von Augsburg ausgegangen iſt. Die Kraft ſparte ſich auf für eine ſpätere Zeit.

Bekanntlich iſt aber auch innerhalb der Renaiſſance die Baukunſt nicht die ſchöpferiſche Kunſt geweſen, ſondern vielmehr die Malerei. Der größte Maler aber und zugleich der größte Künſtler Augsburgs, Hans Holbein, iſt es wiederum, der gleich ſeinem großen Geiſtesbruder Dürer die Schranken der mittelalterlichen Malerei zerbricht und ohne der vaterländiſchen Tradition untreu zu werden, eine neue Welt des Naturſtudiums, der klaſſichen Formenanmuth und der freien modernen Gedankenfülle für ſeine Kunſt erobert. Iſt Holbeins äußeres Leben gleich nicht ſo eng an ſeine Vaterſtadt Augsburg gefeſſelt, wie Dürers an Nürnberg, ſo war doch ſeine künſtleriſche Entfaltung eine ebenſo charakteriſtiſch altaugsburgiſche, als er zu den wahren Propheten der Renaiſſance im edelſten Sinne zählt.

Doch habe ich hier nicht die kunſtgeſchichtliche Bedeutung der Augsburgiſchen Malerſchule zu verfolgen, ſondern vielmehr den volksthümlichen Einfluß der Kunſt, der in Augsburg höher entwickelt ward als irgendwo in Deutſchland. Schon die Straßen der Stadt predigen dieſe Thatſache. Vor fünfzig Jahren noch ſollen ſie anzuſchauen geweſen ſein wie ein großes Bilderbuch, deſſen Blätter die mit Fresken bedeckten Häuſerwände waren. Jetzt nimmt ſich dieſes Buch freilich faſt aus wie eine Fibel, die unter die Hände allzu bildungsbegieriger Kinder gerathen

ist; die eine Hälfte der Blätter ist herausgerissen, die andere zerfetzt.

Aber trotzdem kann man aus diesen zerstückten Blättern noch immer eine Bilderchronik des innern Volkslebens der alten Reichsstadt zusammensetzen, die klarer belehrt und anschaulicher als die meisten gedruckten Geschichtswerke. Ich selber habe jahrelang die vielen Straßengemälde betrachtet und wieder betrachtet und Augsburgische Geschichte daraus gelernt, bevor mir irgend eine andere Chronik der Stadt in die Hand gekommen war. Denn dies ist überhaupt eines der wichtigsten Handwerksgeheimnisse des Volksstudiums, daß man die lebendigen und die monumentalen Quellen erforscht, ehe man die geschriebenen auch nur von ferne ansieht. Dadurch lesen wir Neues aus den letzteren heraus, während wir bei der umgekehrten Methode nur die todten alten Historien in die lebendige Gegenwart hineinbuchstabiren.

Die Augsburger Hausfresken bekunden zuvörderst eine merkwürdige kunstgeschichtliche Thatsache. Ausgezeichnete Meister versuchten sich in ihnen, vor Allen: Hans Burkmayer, Albrecht Altdorfer, Hans Rottenhammer, Matthäus Kager, Johann Holzer, Julius Licinius, genannt der jüngere Pordenone, Antonio Ponzano. Sie malten aber fast Alle diese Fresken mit weit mehr Genie und Tüchtigkeit als ihre übrigen Bilder, so daß man sagen kann, sie stellten ihre Meisterstücke auf die Gasse zum Schmucke schlichter Bürgerhäuser. Namentlich gilt dies von den fünf Letzigenannten. Die Staffeleibilder Rottenhammers in der Münchener Pinakothek sind kalt und manierirt, während seine Fresken in der Grottenau zu Augsburg gewiß zu dem

Edelſten und Anmuthigſten gehören, was je im Geiſte der venezianiſchen Schule von einem Deutſchen gemalt worden iſt. Zwar verläugnet er auch hier nicht ſeinen rothen, unwahren Fleiſchton; allein die Compoſition und Zeichnung der nackten Kindergruppen, in welchen er die vier Jahreszeiten darſtellt, iſt ſo rein, maßvoll und lieblich, daß ſie uns in die ſchönſte Zeit der italieniſchen Malerei des ſechzehnten Jahrhunderts zurückverſetzt. Und dieſe Perle der Augsburgiſchen Hausfresken befindet ſich in einem engen, dunkeln Gäßchen, wo kein Menſch venezianiſche Schule an den rauchigen alten Häuſern ſucht, von welcher es auch einem Inwohner jenes Hauſes nicht geträumt zu haben ſcheint, als er vor längerer Zeit einem der mit raphaeliſcher Grazie gezeichneten Genien Rottenhammers einen Haken durch den Leib ſchlagen ließ, um ein Aushängebild daran zu befeſtigen. — Der jüngere Licinius war ein arger Manieriſt und würde mit Recht ganz vergeſſen ſein, wenn er ſeine Augsburger Fresken nicht gemalt hätte, ein koloſſales mythologiſch-allegoriſches Werk an einem Hauſe der Philippine-Welſerſtraße, ein Rococoſtück voll der abenteuerlichſten Phantaſie, deſſen Sinn und Verſtand gewiß kein Sterblicher mehr enträthſeln kann, aber bei aller barocken Manier ſo übermüthig keck und mit ſo flottem breitem Pinſel auf den Kalk geworfen, daß man vor Staunen über des Meiſters Muth und Vermeſſenheit und über manchen wahrhaft pompöſen Einzelzug erſt nachträglich dazu kommt, ſich über die Geſchmackloſigkeit des Ganzen zu ärgern. Hätte er viele ſolcher Bilder gemalt, ſo würde er als der rieſenhafteſte Geſchmacksverderber unſterblich geworden ſein. Aehnlich ergeht es mit Antonio Ponzano, einem ſonſt kaum genannten

Meiſter. Seine Fresken in den Innenräumen der Fuggerhäuſer galten lange für Werke Tizians. Erſt in neueſter Zeit hat man durch äußere Beweiſe dargethan, daß jene höchſt geiſtvollen und lieblichen Compoſitionen, die gar mancher Kenner als Zeugniſſe der Anweſenheit des großen Venezianers in Augsburg gläubig bewunderte, nur von deſſen Schüler Ponzano herrühren. Matthias Kager hat, als ein ächter Bürgermeiſter der kunſtreichen Reichsſtadt, das Rathhaus, das Weberhaus, das Stadtgefängniß und zwei Stadtthürme mit ſeinen Fresken geſchmückt. Bei ihm wie bei ſeinem Ruhmesgenoſſen Holzer ſtaunen wir darüber, daß in der verderbten Zeit des ſiebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts zwei deutſche Meiſter noch ſo tüchtig und in ſo würdevollem Style Fresko malen konnten. Wiederum ſind Kager's Oelgemälde ohne allen Vergleich ſchwächer als ſeine Fresken, und unter dieſen abermals die ausgeführteren und effektſüchtigeren im goldenen Saale des Rathhauſes unerquicklicher, als die friſch, ſchlicht, unbefangen und in großen Zügen gemalten Bilder am Weberhauſe. So edel ſtyliſirte hiſtoriſche Compoſitionen aus der jammervollen Periode des dreißigjährigen Krieges gibt es in Deutſchland wahrlich nicht viele. Es iſt dazu eine originelle Geſchichte, daß der Bürgermeiſter von Augsburg an den Häuſerwänden Fresko malte, während draußen ſchon der Donner des dreißigjährigen Krieges von ferne heranrollte.

Die vorſtehenden Beobachtungen führen uns nun zu dem Schluß, daß man auf der Gaſſe noch lange eine unbeſtreitbare Würde und Reinheit des hiſtoriſchen Styles bewahrte, indeß dieſelben Künſtler für die Kirche, den Prunkſaal und die

Gallerie nur noch manierirt zu malen wußten. Denn für die Kirche hatten ſie die naive Innigkeit verloren, für den Prunkſaal mußten ſie Effekt haſchen, für die Gallerie Purzelbäume der akademiſchen Virtuoſität ſchlagen. An den Bürgerhäuſern dagegen malten ſie ſchlecht und recht, wie es ihnen ihr Genius eingab, und dieß ſchafft immer den reinſten Styl. Sie malten hier für alles Volk, getragen von dem ſtolzen Bewußtſein, das größte Publikum zu haben, angeſichts eines öffentlichen Lebens, welches wenigſtens im ſechzehnten und ſiebzehnten Jahrhundert noch immer von dem Nachklang der politiſchen Selbſtändigkeit des mittelalterlichen Städtethumes erfüllt war. Summa: in einer Zeit, der man das politiſche Volksleben und eben darum den Beruf zur hiſtoriſchen Kunſt abſpricht, fanden ſie auf den Gaſſen der Reichsſtadt dennoch einen mächtigen Reſt dieſes Volkslebens, und von ihm getragen, erhoben ſie ſich auch noch einmal zum großen hiſtoriſchen Styl. Ich glaube dieſe Thatſachen verdienten wohl einige Beachtung in der noch ſo wenig durchgearbeiteten Kunſtgeſchichte der deutſchen Renaiſſance und des Rococo.

Die alten Augsburger hielten ihre Hausfresken ſo hoch in Ehren, daß ſie manche derſelben in Kupfer ſtechen, von andern auch erklärende Beſchreibungen drucken ließen. Erſt als das reichsſtädtiſche Bürgerthum zum tiefſten Fall gekommen, mißachtete man dieſe Zeugen vergangenen künſtleriſchen und politiſchen Glanzes und ſchlug viele der beſten Bilder ohne Noth von den Wänden herunter. In unſern Tagen wird dann wieder geſchützt und ausgebeſſert, was noch zu retten iſt.

Der Antiquar wird die Abkunft der Augsburgiſchen Häuſer-

fresken hoch hinaufführen. Er wird uns erzählen, daß schon im fünfzehnten Jahrhundert Schwaben und Bayern einen Reichthum an kirchlichen Fresken besessen und sinnreich mit der gothischen Architektur verbunden habe, wie kein anderer deutscher Gau; er wird uns berichten, daß die bayerische Backstein-Gothik sogar versucht habe, die Steinmetzen-Ornamente der Außenwände (wie bei St. Martin in Landshut und der Kirche zu Pipping) durch eine in Fresko gemalte Skulptur zu ersetzen und die Wandflächen der Kapelle in Blutenburg durch figurenreiche Freskocompositionen mit dem gothischen Princip der individuellen architektonischen Durchbildung zu versöhnen, und daß man demgemäß in unserm zwischen Schwaben und Bayern mitten inne liegenden Augsburg schon im vierzehnten Jahrhundert öffentliche und Privatgebäude mit Außenbildern geschmückt und laut urkundlichen Nachweises schon im Jahre 1448 „auf nassen Tünich" gemalt habe.

Dadurch ist nun zwar wohl die Möglichkeit, aber noch nicht die Nothwendigkeit erklärt, daß Augsburg allein unter allen schwäbischen und bayerischen Städten in eine wahre Straßenbildergallerie von Freskowerken verwandelt wurde. Eine ganze Schaar culturgeschichtlicher Motive mußte in einem Zeitpunkte hier zusammentreffen, damit dieß geschehe. Der Zeitpunkt war eben im Durchbruche der Renaissance.

Mit Bewußtsein wurden die neuen Ideen in dem durch Kaiser Maximilian damals so hoch gehobenen Augsburg ergriffen; sie finden ihren reichsten künstlerischen Ausdruck in der Malerei. Konrad Peutinger, Augsburgs größter Staatsmann und Gelehrter, wirkt für die „neu römische Art" in der Kunst.

Er gibt selber die Gegenstände an, welche am Rathhause und den Fuggerhäusern gemalt werden sollen: — es sind historische Scenen aus der Zeitgeschichte, zugleich zur Verherrlichung Kaiser Maximilians. Man hat diesen „letzten Ritter" unter den Kaisern scherzweise den Bürgermeister von Augsburg genannt; wer die Physiognomie Augsburgs zur Zeit der Renaissance zu erkennen weiß, für den beschließt dieses Scherzwort einen tiefen Sinn. Eine solche historische Malerei, wie sie Peutinger als eine Ehrentafel für Maximilian forderte, bezeichnete schon ganz die neuere Zeit.

So war Peutinger auch anderswo recht im modernen Sinn ein Mann des historischen Geistes. In Italien gebildet, verpflanzt er den italienischen Humanismus nach Augsburg. Er sammelt Bücher und Münzen, ein Ahnherr so vieler prunkliebender Sammler unter den spätern Patriciern Augsburgs; er erbittet sich seltene Handschriften als „Beutepfennige" aus Maximilians Kriegen; er edirt historische Quellenschriftsteller und rettet römische Denksteine; er macht sein Haus zu einem antiquarischen Museum und beginnt die Geschichtsquellen der Vaterstadt zu sammeln. Dieß sind lauter Züge, die uns bezeugen, daß die Sonne des Mittelalters im Niedergange steht. Die besten Bürger der Reichsstadt werden von ähnlicher Begeisterung für Kunst und Wissenschaft ergriffen, und die Stadt der Handelsleute rechnet es sich zum höchsten Ruhme, eine Kunststadt zu heißen. Als damals (1555) ein Fugger von dem Rathe begehrte, er möge ihm ein Haus im Sanct Annenhof zu einer Reitschule gewähren, entgegnete der Rath: es schicke sich nicht dort, als neben einer Schule der Wissenschaft,

Pferde abzurichten, vielmehr sei der Rath gesonnen, eine Bibliothek in dieses Haus zu stellen.

Und doch mag dieser pferdeliebende Fugger ein ächtes Kind seiner Zeit gewesen sein, einer Zeit, die ebenso derb und dazu prunk- und genußliebend und vollsaftig im sinnlichen Leben war, als ruhelos zur Tiefe strebend im Geisterkampfe. Ein Fugger — vielleicht der nämliche — führte den Wahlspruch:

„Nichts angenehmer's ist doch auf der Erd'
Als eine schöne Dama und ein schönes Pferd."

Ist nicht auch dieser Spruch an manchem Augsburgischen Hause al fresco illustrirt in heiteren, sinnlich kecken Gruppen? Der ganze weite Kreis des Lebens, dessen lachende Oberfläche, wie dessen ernste Tiefe ward für den endlosen Bilderreigen der Hausfresken ausgebeutet. Was man in Augsburg erlebte, das wollte man auch gemalt sehen. Die Tänze und Bankette der Geschlechter wurden für den Festsaal gemalt, und der „Bauerntanz" in einem köstlichen Freskostück für die Außenwand eines Wirthshauses. Hans Burkmaier stellte die Stände und Berufe, halb historisch, halb genrehaft stylisirt, in reichen Hausfresken dar; ein Anderer malte das Straßenleben der Augsburger in den vier Jahreszeiten für das Rathhaus auf vier große Tafeln mit genau porträtirter architektonischer Staffage, und so geht es weiter in das Reich der Allegorie und Mythologie, der biblischen Geschichte und Legende. Aber mag Castor und Pollux über der Hausthüre stehen, oder die heiligen Dreikönige, immer sitzt zugleich ein Stück vom alten Augsburg in und neben ihnen. Zuletzt stand das ganze zum Selbstbewußtsein gekommene

Culturleben der Zeit und der Stadt in bunten Bildern auf den Häuſerwänden.

Und nicht bloß die Paläſte des Bürgerthums, auch das Häuslein kleiner Zünftler ward mit Fresken bedeckt, die manchmal mehr werth waren, als die winkelige Baracke ſelber. Schmucklos blieben nur die Außenwände der Kirchen, aber deſto üppiger und unruhiger, oft maßlos buntfarbig, waltete der Freskopinſel im Innern. Hier allein fehlte die Harmonie; Klarheit war außen und Ueberladung inwendig.

Augsburg hatte am Ausgange des Mittelalters einiges nachzuholen in monumentalem künſtleriſchem Schmucke. In einer bruchſteinloſen Gegend war es mit ſeinen Bauwerken zurückgeblieben hinter andern Städten, und erſt 1385 wurde das Rathhaus (vordem das „Dinghaus" genannt) aus einem Holzbau in einen ziemlich unbedeutenden Steinbau verwandelt. Später aber boten die der Gothik ſo ungünſtigen breiten Wandflächen des Backſteinbaues um ſo prächtigeren Raum für die Malerei. Der Einfluß Italiens kam hinzu, und die vorgedachten ideellen Motive trafen wiederum mit allen dieſen zuſammen, und ſo ward, wie vom Blitz, das Opferfeuer einer neuen und eigenen monumentalen Kunſtthätigkeit entzündet. Das Feuer flackerte nicht bloß, es brannte fort, hell und nachhaltig. Denn dieß gerade verkündet Augsburgs Ehren als einer wahren Kunſtſtadt, daß es ſelbſt in den Bedrängniſſen des ſiebzehnten Jahrhunderts die Kunſt nicht fallen ließ, daß es ſeine koloſſalſten Bauwerke in einer geldarmen Zeit aufführte, ja den großen Rathhausbau mit unternommen haben ſoll, um armen Leuten Brod zu ſchaffen, und daß ſein Bürger-

meiſter noch Fresken an die Häuſer malte, als der dreißigjährige Krieg ſchon vor den Thoren donnerte. Darum kehrte in Augsburg aber auch raſch der alte Kunſtfleiß zurück, als ſich der Pulverdampf dieſer Gräueljahre verzogen; in andern Städten war er verloren für länger als ein Jahrhundert.

Und wie die Stadt damals geworden iſt, ſo blieb ſie ſtehen bis auf dieſen Tag. Nürnberg theilt den Ruhm der ſchönſten mittelalterlichen Proſpekte mit mehreren deutſchen Städten, Augsburg aber ſteht einzig da in unſerm Vaterlande als das Pompeji der Renaiſſance.

IV.

Aus der Zunftſtube.

Die Augsburger Weber haben einen ganzen Zunftſagenkreis, Traditionen, die alle nicht hiſtoriſch wirklich und dennoch ſymboliſch wahr ſind. Die Zunft rühmt ſich der entſcheidendſten Theilnahme an der Ungarnſchlacht auf dem Lechfeld und feierte vor Zeiten den Jahrestag durch pomphafte Umzüge mit klingendem Spiel, obgleich die Weber eigentlich erſt vierhundert Jahre nach der Schlacht zu jener corporativen Bedeutung gekommen ſind, aus deren Bewußtſein jener Mythus aufwuchs. Sie wollen ihr Zunftwappen von Otto I. erhalten haben, gerathen aber dabei in bedenklichen Widerſtreit mit aller Chronologie der kritiſchen Heraldik. Sie zeigen auf ihrem Zunfthauſe ein Gewebe, welches die Fugger, da ſie noch Leineweber

waren, gewoben haben ſollen; allein es iſt vielmehr die Sage, welche hier in ein Gewebe, das aus den Händen einer immer arm gebliebenen Familie Fugger hervorging, den Namen der reichen Fugger eingewoben hat. Dennoch bleibt die poetiſche und hiſtoriſche Kraft dieſer Zunftſagen ungeſchmälert, und wenn auch der arme Handweber, der jetzt im Kellergeſchoß ſein Schiffchen fliegen läßt, den Glauben an den Sieg der Zunftvorfahren über die Ungarn verlieren ſollte, ſo mag er ſich immer noch mit Stolz des andern Sieges erinnern, worin die Weber mit dem Meiſter Hans Witzig an der Spitze vorangingen, um den Kampf mit den Geſchlechtern für alle Zünfte zu entſcheiden.

In ſpätern Jahrhunderten galten die Metzger für eine beſonders blühende und gefeſtete Zunft. Daher ließen ſich unabhängige Fremde, die privatiſirend in Augsburg wohnen wollten, dabei aber doch nominell in eine Zunft eintretem mußten, häufig zur Zunft der Metzger ſchreiben. Wie die Weberzunft durch die Sage, ſo iſt die Metzgerzunft durch ihre innere Geſchichte ausgezeichnet. Die Augsburger Metzger bildeten in alten Zeiten ein beſonders wohl abgeſchloſſenes Handwerk; ihre Fleiſchbänke waren theils freies Eigenthum, theils Lehen und erbten von dem Vater auf den Sohn; daher erhielten ſich hier die älteſten Familiennamen, und die verwickelte Entwicklungsgeſchichte dieſer allodialen und feudalen Fleiſchbänke heiſcht ein gründliches hiſtoriſches Studium. Mehrere der noch beſtehenden Zunftnamen reichen bis ins fünfzehnte Jahrhundert, ja zwei noch blühende Metzgerfamilien, Thenn und Räuſchle, werden ſogar ſchon im vierzehnten genannt. Ein ariſtokratiſcher, der geſchichtlichen Sitte zugewandter Geiſt lebt bis zum heutigen

Tag in dieſer Gewerbegenoſſenſchaft. Die Chronik berichtet von einem Metzger, der im ſiebzehnten Jahrhundert den ganzen Rath der Reichsſtadt durch ſeinen patriotiſch-hiſtoriſchen Sinn beſchämte. Als nämlich 1615 das alte Rathhaus abgebrochen wurde, rettete ein Metzger nur dadurch das kunſtvolle gothiſche Getäfel des Saales, daß er es ſich ſchenken ließ, und ſeine Nachkommen hielten das Kunſtwerk ſo in Ehren, daß es unverſehrt aufs neunzehnte Jahrhundert gekommen iſt.

Neuerdings iſt die moderne Erſcheinung der „Charcutiers“ mit ihren ausländiſchen Würſten und Rauchfleiſchwaaren etwas ſtörend in den Kreis der alten erbgeſeſſenen Meiſter von der Fleiſchbank gedrungen. Allein auch hier hat man dennoch wenigſtens das Wrack des reichsſtädtiſchen Herkommens aus den Wogen zu bergen gewußt. Denn die Charcutiers dürfen alle Arten von Würſten machen, nur nicht die altaugsburgiſchen Stamm- und Nationalwürſte, namentlich keine „nackte rinderne Wurſt;“ die nackten rindernen Würſte gehören den Herren von der Bank; als die älteſten der Stadt haben ſie das Privileg für das ungefälſchte Augsburgiſche Volksbedürfniß zu wurſteln; mögen dann die fremden Charcutiers immerhin für den nivellirten Gaumen der modernen Weltbürger Wurſt hacken.

Das Originellſte im Augsburger Gewerbeleben iſt freilich durch den modernen Staat und ſeine Gewerbeordnung beſeitigt worden; dennoch hat ſich neben und mit dem Geſetz auch hier noch gar viel alterthümliche Sitte bewahrt; und nicht bloß die Handwerker, ſondern auch die conſumirenden Bürger wachen als Cenſoren für deren Fortbeſtand. Ein Beiſpiel mag für viele reden. Denn auch dieſe Dinge ſind nicht zu klein,

wofern man nur ihren Sinn erfaßt. In der Volkskunde wie in der Naturwiſſenſchaft gibt es überhaupt keine kleinen Stoffe; es iſt allemal nur der Bearbeiter klein geweſen, wenn ſich ſein Thema klein ausnimmt. Nach Recht und Herkommen ſchenken die Augsburger Bäcker ihren Kunden auf Allerſeelen eine kleine Bretzel, die man darum „Seelenbretzel“ nennt. Der Brauch iſt läſtig für beide Theile, denn auch der Beſchenkte zahlt dem Bäckerjungen mehr Trinkgeld, als die Bretzel werth iſt. Am Allerſeelentag 1853 erklärten nun ſämmtliche Bäcker, daß ſie dieſes Geſchenk von nun an abſtellen und dafür 100 Gulden alljährlich an die Armen zahlen wollten. Dieſe willkürliche Beſeitigung der altüberlieferten Seelenbretzeln erregte aber ſo großen Unwillen und ward ſo heftig in den Lokalblättern erörtert, daß nicht wenige Familien, der öffentlichen Aufforderung eines Freundes der alten Sitten folgend, ſich entſchloſſen, von nun an alles Weißbrod im Hauſe ſelber zu backen und keinem Bäcker mehr einen Kreuzer für Semmel zu verdienen zu geben. Und in der That beharrten Einzelne geraume Zeit bei dieſer mühſeligen Beſtrafung und ſo begannen denn auch die meiſten Bäcker wieder Seelenbretzeln auszuſchicken zum Allerſeelentage, wie es Recht und Sitte iſt.

Die demokratiſche Bewegung der Zünfte gegen die Geſchlechter vollzog ſich in Augsburg ſpäter und minder gewaltthätig als in andern ſchwäbiſchen Städten. Ueberhaupt zeichnet ſich unſere Stadt mehr durch ſtätige Entwickelung als durch jähe politiſche Kriſen aus. Das ſchwere, beharrende Weſen der bayeriſchen Nachbarn ſpielt ſchon einigermaßen in die rührige, aber gründliche Natur der Lechſchwaben herüber.

So wird denn auch die Geſchichte der Augsburger Gewerbe durch zwei ſcheinbar widerſprechende Züge charakteriſirt: emſiges, gründliches Vordringen des Kunſtfleißes beim zäheſten Feſthalten an den ſocialen Standeseinrichtungen und Sitten. Ich finde in den Annalen der Stadt eine erſtaunliche Zahl von epochemachenden Autodidakten und von Männern, die von der Pike auf dienend zuletzt hohen Rang gewonnen, während doch die ariſtokratiſch-conſervative Sitte und die ſociale Verfaſſung einem ſolchen eigenmächtigen Vordringen der genialen Perſönlichkeit geradezu den ſtärkſten Damm entgegenſetzt.

Wie die alte Tracht der Zünfte in Augsburg kaum der Form nach, ſondern nur im Stoffe ſich etwas unterſchieden haben ſoll von der vornehmen Tracht, dieſe aber wiederum an Pracht und Gediegenheit dem Kleide von Fürſten und Grafen nichts nachgab, ſo wetteiferten auch die Handwerker in Form und Schmuck ihres corporativen Lebens durchaus mit den Patriciern, ja mit Fürſten und Herren. In den Zunftbüchern waren die Wappen aller Zunftmeiſter aufgeſtellt und in der Zunftchronik der Weber ſah man ſogar die gemalten Bildniſſe aller der Zunftgenoſſen, die einmal Bürgermeiſter geweſen. Es ſorgte überhaupt jede hervorragende Standesgruppe für die Verewigung ihrer Mitglieder. Die Bildniſſe ſämmtlicher Biſchöfe reihen ſich zu einer eigenen Gallerie in einem Seitenſchiffe des Domes; die Köpfe ſämmtlicher proteſtantiſcher Geiſtlichen ſind in Kupferſtichen bewahrt in mehreren Predigerbüchern; die Portraits aller magiſtratiſchen Häupter und Pfleger der Stadt ſind im „Stadtpflegerbuch“ niedergelegt. Die Geſchlechter hatten dann wiederum ihre eigenen „Ehrenbücher“

voller Wappen und gemalter Scenen und Bildniſſe und ausgeziert mit den ſubtilſten kalligraphiſchen Meiſterſtücken. So beſaßen die Fugger ihr Pinacotheca Fuggerorum, ein vollzähliges Sammelwerk der Familienporträte des berühmten Hauſes. Was alſo bei den Zünften die ganze Standesgruppe that, das übernahm hier die Familie; im Uebrigen liegt Beidem derſelbe hiſtoriſche und monumentale Sinn und derſelbe Stolz eines ſtandesmäßigen Prunkes zu Grunde.

Allein auch dem Individuum wollten die Angehörigen ein Stück irdiſcher Unſterblichkeit ſchaffen. So entſtanden in den zwei letzten Jahrhunderten die zahlloſen, oft maleriſch ſehr flotten Porträtkupferſtiche, an denen jedoch Nürnberg noch viel fruchtbarer war als Augsburg, und die in der Regel den gedruckten Leichenpredigten beigegeben wurden. Von der ungeheuern Verſchwendung, welche Private und Genoſſenſchaften in dieſen Reichsſtädten mit Kupferſtichen trieben, um die Erinnerung an Thatſachen und Perſonen dauernd zu feſtigen, hat die Gegenwart kaum mehr eine Ahnung. Was dem Mittelalter und der antiken Welt hier Baukunſt und Sculptur geleiſtet, das mußte der beweglicheren Zopfzeit der Kupferſtich erſetzen. Gab es doch in Augsburg und Nürnberg viele tüchtige Meiſter, deren ganze behagliche Exiſtenz gegründet war auf Fertigung von Porträts zu Leichenpredigten, von allegoriſchen Scenen zu den Theſesblättern der Doktordiſſertationen und von ſogenannten Geſchichtsbildern, d. h. Gelegenheitsblättern, worauf merkwürdige ſtadtgeſchichtliche Vorfälle ſofort zum ewigen Gedächtniß abconterfeit wurden.

Wo wir uns jetzt mit einem winzigen Wandkalender

begnügen, da hatte der reiche Augsburger seit 1680 seinen sogenannten Kirchenkalender, ein Monstrum von einem aus mehreren Platten zusammengesetzten Kupferblatt, über und über bedeckt mit allerlei allegorischen Figuren und den Wappen aller Herren des Rathes. Ich habe einen solchen Wandkalender vom Jahre 1784 gemessen und fand ihn, ohne Rand und Rahmen, $6\frac{1}{2}$ Fuß lang und 3 Fuß 4 Zoll breit.

Uebrigens war die Lust am Porträt in Augsburg sehr alt, sie geht hoch ins Mittelalter hinauf, war im sechzehnten Jahrhundert schon breit entfaltet, und es ist gewiß nicht ohne Zusammenhang damit, daß gerade ein Augsburger, Hans Holbein, der größte deutsche Porträtmaler geworden ist. Zu dieses Künstlers Zeit lebte sogar in Augsburg der Mann, den man als den größten Narren der Porträtliebhaberei ansehen muß, Matthäus Schwarz. Er legte nämlich eigene Bücher an, in welchen er sich proträtiren ließ, so oft irgend die kleinste äußere Veränderung mit seiner werthen Persönlichkeit vorgegangen war, z. B. so oft er ein neues Kleid angezogen oder sich die Haare hatte schneiden lassen. Er ließ diese Porträte von vorn, von der Seite, oft auch von hinten fertigen, und ging in der Gründlichkeit so weit, daß er für sein Conterfrei nicht bloß von der früheſten Kindheit bis zum hohen Alter sorgte, sondern auch ein Bild malen ließ, worauf er so weit möglich schon im Mutterleibe zu sehen ist; denn der noch erhaltene merkwürdige Cyklus beginnt mit dem Porträt seiner mit ihm schwanger gehenden Mutter.

In der kleinen Welt einer so abgeschlossenen Stadt werden natürlich sehr frühe schon tausend kleine Dinge wichtig und in

ihrer Bedeutung erkannt und fixirt, wofür ein großer Lebenskreis erſt weit ſpäter das Auge gewinnt. So ließen die Augsburger ſchon am Ausgange des Mittelalters Trachtenbilder anlegen; ſie ahnten hinter ihren engen Stadtmauern damals ſchon ein Intereſſe der wechſelnden Tracht, wie es der Nation erſt bei viel durchgebildeterer Geſittung zum Bewußtſein kommen konnte. In der Rococozeit ſpielten die Augsburger ſogar ſchon humoriſtiſch mit ihrer eigenen Tracht und benützten eine Zuſammenſtellung der vaterſtädtiſchen Moden zu Spielzeug und Nippſachen, ganz wie wir heute die moderne Weisheit der Volkskunde in porzellanenen Charakterfigürchen auf unſere Etageren pflanzen. Uebrigens hatten die alten Augsburger ein Recht ſtolz zu ſein auf ihre Moden, denn ſie gaben den Ton an, und noch nach dem weſtphäliſchen Frieden beherrſchte ihr Frauenkleid als „Augsburger Tracht“ einen weiten Kreis Süddeutſchlands. Dieſe Tracht war charakteriſtiſch und ganz der alten Reichsſtadt angemeſſen. Sie wird als ſteif, gediegen und koſtbar geſchildert, ſo daß derſelbe Rock von der Großmutter auf die Enkelin ſich vererben konnte. Nach dem Naturgeſetz aller Entwickelung der Trachten ging ſie von den Vornehmen zu den niedern Ständen über und verſchwand bei den Mägden; doch überdauerte ſie auch dieſe Stufe noch als abſichtlich alterthümelnde Trauerkleidung und zuletzt als Uniform der Hochzeitladerinnen.

V.

Antiquarische Privatstudien.

Auf der Versammlung der deutschen Alterthumsforscher zu Augsburg erzählte Uhland, man brauche nur im „untern Fletz“ des Augsburger Rathhauses ganz hinten linker Hand an einer gewissen Klingel zu ziehen, so kämen uns sofort alle gewünschten urkundlichen Notizen über Augsburgs Specialgeschichte aufs freundlichste entgegen. An dieser Klingel habe auch ich zum öfteren gezogen und bin jedesmal beladen mit allerlei köstlichem Material wieder weggegangen, welches ich in diesem Aufsatze verarbeitet habe. Ein solcher Zug an der wohlbekannten Klingel des Herrn Archivar Herberger verschaffte mir unter Anderem ein sehr vollständiges Verzeichniß der Augsburger Wirthshausnamen in alter und neuer Zeit. Ich versuche aus der interessanten Liste einige Ausbeute für die vorliegenden Studien zu ziehen; denn eine Stadt wie Augsburg birgt auf diesem Felde natürlich noch die ergötzlichsten Alterthümer, die eben auch wieder für die Naivetät, den Humor und den reichsstädtisch conservativen Geist der Bevölkerung Zeugniß ablegen.

In einer Zeit, welche noch unbefangener war im religiösen Glauben als die unsrige, taufte man selbst die Wirthshäuser auf kirchliche Namen, und weil man keine Profanation dabei ahnte, beging man auch keine. So findet oder fand sich in Augsburg ein Wirthshaus zur Hochzeit von Cana, zum Fischzug Petri, zum guten Hirten, zum Osterlamm, zum heil. Georg, zum heil. Jakob, zu den heil. Dreikönigen. Höchst

charakteriſtiſch iſt dabei die Umtaufe, welche manche dieſer Schilder im Laufe der Zeit erfuhren. Die Hochzeit von Cana hieß z. B. urſprünglich, volksthümlich arglos: zur alten Hexe; dann erkannte man wohl die Gottloſigkeit dieſer Aufſchrift, ward ganz fromm und verwandelte ſie in die Hochzeit von Cana; allein noch ſpäter mochte man ſpüren — ſo denke ich wenigſtens — daß gerade in dieſem frommen Titel erſt die rechte Profanation ſitze, und ſo heißt denn jetzt das Haus, als wäre es von einem Almanachslyriker getauft, zum Blumenſchein.

Noch greller ſind ſolche Umwandlungen bei den alten Aufſchriften voll Derbheit, Cynismus und Humor (dieſe drei ſind ja nahe Vettern), die der modernen Prüderei gar zu ſaftig klangen. Und doch lacht uns das Herz, wenn wir in Oberdeutſchland noch immer ſo viele dieſer tollen Titel finden, ein Zeugniß, daß das Volk noch Charakter zu haben wagt. Ich nenne von derlei halb noch beſtehenden, zur Hälfte aber auch ſchon erloſchenen Bezeichnungen in Augsburg: die Froſchlache, das Stockhaus, das Regenbögle und Bettelhäusle, das blutige Wamms, die Weiberſchule, die finſtere Stube, das bayeriſche Häubl, das Kühloch, unter der Stiege, zum leeren Trog, zum blinden Eck, zum Paritätswirth, zum Lochwirth, zur Lungenwurſt, zur Lechhütte, zur Rauchhütte, zum Bierkönig; dazu auch um des ſchon von Kobell beſungenen Humors willen das vierblättrige Kleeblatt des Mohrenkopfes, des Mohrenköpfles, des (freilich längſt entthronten) Möhrenkönigs und der drei Mohren.

An einzelne dieſer Namen knüpfen ſich feine Züge zur Augsburgiſchen Volkskunde, ſo z. B. an das blutige Wamms

und die Weiberſchule. Es ſind dieß nämlich zwei Nachbarhäuſer hinter der Metzig, die von dem Glanz und der Gemüthlichkeit der Metzgerzunft erzählen können. In der „Weiberſchule“ verſammelten ſich früher — und theilweiſe noch — die Metzgerfrauen am Vormittag, um einen Augenblick zu verſchnaufen und Wein und Wurſt zu frühſtücken, während nebenan, nur durch eine Wand getrennt, ihre Männer nicht träge ſind, im „blutigen Wamms“ das Gleiche zu thun. Ich nehme an, daß ein gewiſſes feines Biscuitgebäck, unter dem Namen „Weiberſchulengogelhopf“ jedem Augsburger bekannt, wenigſtens als Eine nützliche Frucht jener weiblichen Schulſtunden anzuſehen ſey.

Beſonders reich iſt Augsburg an ſolchen Wirthshausnamen, die ich um des reinen Parfüms der Alterthümlichkeit willen culturgeſchichtlichen Novelliſten zur geneigter Auswahl empfehle: der Eiſenhut, die Sackpfeife, das hohe Meer, das kaiſerliche Werbehaus, die weite Kanne, das blaue Krügel, der Güterwagen, der roſtige Harniſch, zum Lutz am Block, der braune und der weiße Scherer (nach zwei Familien, von denen die eine vor hundert Jahren braunes, die andere weißes Bier braute), die lange Bank, die Fortuna, die Egge, die Saujagd, zum Krippenwirth, Lettenwirth, Böltenwirth ꝛc. ꝛc. Die meiſten dieſer Namen beſtehen, wie geſagt, noch heutigen Tages; manche ſind durch vornehmere und charakterloſere freilich vom Schild verdrängt worden, leben aber doch noch im Munde des Volkes. Bei dem Schildwechſel geſchah es manchmal, als habe man den Wandel der Zeitgeſchichte epigrammatiſch verſinnbilden wollen. Am Ende des achtzehnten Jahrhunderts ſchlief der „Römiſche Kaiſer“ ein, aber im neunzehnten erſtand ein

„Deutſches Haus.“ Der „Goldene Ritter“ iſt aus dem Volksmunde verſchwunden, und ſtatt ſeiner der „Schäfflerwirth“ ſtehen geblieben, und ſelbſt der „Roſtige Harniſch“ ward in neuerer Zeit vom Schilde herabgenommen, um dem „Ackersmann“ Platz zu machen. Man könnte dieſes Wirthshaus, welches in der Geſchichte ſeines Schildes ſchon wie ein Olivenblatt predigt, Herrn Elihu Burrit zum Abſteigequartier empfehlen.

Doch iſt hier nicht zu ſcherzen; freuen wir uns vielmehr im Ernſte darüber, daß Augsburg noch ſo eine ganze Stadt iſt, conſequent charaktervoll, wo man es nur angreift, umringt von noch faſt allen ſeinen hundert Feſtungsthürmen (worunter die ehrſamen alten Reichsſtädter allein vier beſtimmt hatten für junge Leute, die ihr Geld lüderlich durchbrachten), geſchmückt mit ſo vielen köſtlichen Reſten altväterlichen Kunſtfleißes, auszeichnet durch tauſenderlei Originalität der Sitten, eine ganze Stadt, conſequent charaktervoll bis zu ihren Wirthshausſchildern herab, auch hier ein Pompeji der Renaiſſance; und dennoch bei alldem eine lebendige Stadt, die ſich täglich kräftiger aufſchwingt in dem Wettkampf des modernen Lebens.

VI.

Verfall und Wiederaufbau.

So kann man jetzt wieder ſprechen, wo eine lange Epoche der Verkommenheit gründlich zu Ende gegangen iſt und einer neuen kräftigen Entwicklung Raum gegeben hat.

Ein Gemeinwesen wie unsere Reichsstadt, welches sich stets durch seine aristokratische und conservative Natur auszeichnete (consequenter noch in der Sitte als in der Politik), mußte in ähnlicher Weise wie die Aristokratie in der bürgerlichen Gesellschaft zu Fall kommen. Es erstarrte und verknöcherte. Nur sehr wenige Reichsstädte sind ja überhaupt nach Art der Demokratie am hitzigen Fieber gestorben, sondern die meisten vielmehr an der Erbkrankheit der Aristokratie, am Marasmus.

Die lachendste Blüthe der Stadt barg auch schon den Wurm des Verderbens. Durch die Reformation gelangte Augsburg zu solcher Selbständigkeit, daß es dem Kaiser sieghaft Trotz bieten konnte, aber durch die kirchliche Spaltung, die zugleich eine politische erzeugte, sank es auch wieder am tiefsten unter des Kaisers Macht. Stetig wuchs damals die Volkszahl bis zum dreißigjährigen Kriege, sie verdoppelte sich binnen fünfzig Jahren; denn im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts zählte man 5000, im Jahre 1560 10,000 Familien und notirte dazu als etwas besonders glänzendes, daß die Stadt von einer Osterzeit zur andern 13,000 Ochsen geschlachtet habe. Aber keineswegs verdoppelte sich Reichthum und Macht mit der Zahl der Köpfe und der Ochsen; denn es begann bereits eine proletarische Menge einzuziehen; in jener Zeit, wo die bloße persönliche Arbeitskraft viel niederer als heute gewerthet war, ein sehr bedenkliches Zeichen. Die Kriegsläufte brachen vollends die alte Herrlichkeit. Alles ging verloren, nur der alte Augsburgische Kunstfleiß nicht. Er brachte im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert eine Nachblüthe, wie sie wenig anderen deutschen Städten vergönnt war.

Aber der politische Geist reichsstädtischer Selbständigkeit war für immer gewichen. Als Markgraf Ludwig von Baden im spanischen Erbfolgekrieg zu Augsburg lag, schrieb er unterm 29. September 1703 an den Kaiser: „Forchtsamb und kleinmüthig zu seyn ist unter denen Burgern eine durchgehende Krankheit.“ Es ging bei der Reichsstadt im Großen, wie bei ihren Zünften im Kleinen: die taube Schale, das todte Formenwesen der alten Selbstherrlichkeit hielt man um so steifer fest, je mehr der Kern, Freiheit und Thatkraft zusammengeschrumpft war. Doch das sind bekannte Dinge, die sich in dem gesammten deutschen Städtewesen der Zopfzeit wiederholen.

Nur Eines heischt noch ein besonderes Wort. Wie der Adel im achtzehnten Jahrhundert durch seine sociale Zersetzung zugleich den historischen Sinn verlor, und, obgleich äußerlich stolzer als je auf den bloßen Stammbaum, die ehrwürdigsten Denkmale von Haus und Geschlecht zerstörte und verschleuderte, so geschah es auch in den Reichsstädten. Die Mißachtung der vaterstädtischen Denkmale ist das sicherste Wahrzeichen der Auflösung des alten Bürgersinnes. In Augsburg zeigt sich dieses Symptom später als anderwärts, recht gründlich wohl erst zur Zeit der französischen Revolution und der Napoleonischen Herrschaft.

Damals verklang auch die alte volksfestliche Herrlichkeit auf den Straßen; das Johannisfeuer wird nicht mehr angezündet, um dessen 95 Fuß hohen Scheiterhaufen einst selbst Kaiser Maximilian mit der schönen Susanne Neidhartin zu tanzen nicht verschmäht hatte; die vielen Maskenzüge, Umritte, der Schäfflertanz, die vielen öffentlichen Fest- und Fastenessen, der

„ſüße Trunk," Staatsmahlzeiten auf allgemeine Koſten — Alles kam ab, oder ſiechte doch nur noch eine Weile dahin als ein unverſtandenes Schattenbild. Auch die berühmten Schnepfenſchmäuſe verſchwanden, welche vordem von den Gaſtwirthen ihren Stammgäſten zu Ehren im Herbſte gegeben wurden, nicht weil jetzt die Schnepfen, ſondern weil die ſplendiden altreichsſtädtiſchen Gaſtwirthe ſo viel rarer geworden ſind. Nur eines blieb: das nach ſeiner Form kleinſte und faſt kindiſche, nach Sinn und Geſchichte aber älteſte und bedeutſamſte Augsburgiſche Volksfeſt — der Perlachmichel. Dieſer Perlachmichel iſt eine kleine bemalte Holzfigur des Erzengels, der dem Teufel ſeinen Spieß in den Leib ſtößt. Er wird am Michaelstage bei jedem Stundenglockenſchlag aus dem untern Fenſter des Perlachthurmes geſchoben und ſticht dann zur großen Erbauung der den ganzen Platz erfüllenden Volksmenge dem Teufel ſo oftmal ſeinen Spieß in den Leib, als die Uhr Schläge thut. Früher galt der Michaelstag als ein ganz beſonderes ſtädtiſches Volksfeſt und bis 1528 wurde ſogar ſchon der Vorabend durch einen Umritt ſolenn ausgezeichnet. Auch den kleinen hölzernen Perlachmichel würdigte man ſeit Jahrhunderten beſonderer Sorgfalt. Der berühmte Elias Holl hat ihn ſelber ſo hergerichtet, wie er heute noch zu ſehen iſt; nur ſpaziert der Engel nicht mehr kraft eigener Mechanik vor das Fenſter, ſondern zum Jubel der Gaſſenjugend wird jetzt allemal eine Hand ſichtbar, welche ihn ſammt dem Teufel ins Freie dirigirt. Ueber dieſen alſo halb zerbrochenen Perlachmichel könnte ein Antiquar ein dickes und gelehrtes Buch ſchreiben. Denn er wird gezeigt zum Gedächtniß des Falles der römiſchen Auguſta

Vindelicorum, der Wiedereroberung durch die Deutschen. Was dem Westphalen sein Hermannsdenkmal, das ist dem Augsburger sein Perlachmichel. Als der sieggewaltigste unter den Christenheiligen trat der Erzengel an die Stelle des Wodan und verkündet so zugleich hier den Sieg des Christenthums über das Heidenthum, wie des Germanenthums über das Römerthum. Es ist aber die Tradition, daß dieses städtische Michaelsfest zugleich eigentlich die Gründungsfeier der deutschen Stadt Augsburg sei, niemals ganz erloschen, wenn auch verkehrt und mißdeutet worden, wie man sich aus Stettens Chronik überzeugen kann.

Doch ich kehre zurück zu dem Verfall Augsburgs in der Zopfzeit. Die Geringschätzung der Kunstdenkmale kann man wohl mit dem damaligen bornirten Despotismus des alleinseligmachenden akademischen Geschmackes im Allgemeinen erklären. Oertlich bedeutsamer ist die in fast allen Reichsstädten mit dem Verfall des Reiches eintretende Verwahrlosung der Archive. Da hier die Gemeinde zugleich ein Staat, so war das Archiv auch politisch und staatsrechtlich höchst wichtig. Allein insofern die alten Rechte und Freiheiten zu Plunder geworden waren, machte man sich auch kein Gewissen, die Verbriefung derselben als Plunder anzusehen, und wo der politische Geist in der Gegenwart erstirbt, da verbleicht auch die Theilnahme für die Rechts- und Geschichtsquellen der Vergangenheit. Schon der patriotische Kulturhistoriker Augsburgs, Paul von Stetten, nannte das Durchsuchen des Stadtarchivs eine „nicht blos mühsame, sondern auch ekelhafte Arbeit.“ Man brachte dasselbe zuletzt zum großen Theile — recht zweckmäßig

— auf den Speicher des Rathhauses, vermuthlich damit das durch die Dachritzen eindringende Waſſer die alten zähen Pergamente etwas weicher und genießbarer machen ſolle. Erſt in neueſter Zeit barg man die reichen Schätze an würdigerem Ort, ordnete ſie und rettete was noch zu retten war.

Es geht überhaupt gegenwärtig wieder ein höchſt löbliches Streben nach Erhaltung und Verjüngung der vaterſtädtiſchen Denkmale durch die Augsburger Bürgerſchaft. Im letzten Jahrzehnt hat man keine Hausfresken mehr muthwillig zerſtört, vielmehr manche halbverwitterte gut reſtaurirt, manches alterthümliche Haus auch architektoniſch charakteriſtiſch neu geſchmückt und in dem „Maximiliansmuſeum“ eine lehrreiche Sammlung ſtädtiſcher Alterthümer angelegt und mit ſo feinem Sinne für die hiſtoriſche Geſammtentwicklung der Stadt geordnet, daß der Beſchauer nicht eine todte Antiquitätenſammlung zu ſehen, ſondern in einem künſtleriſch und anmuthig geſchriebenen Buche über Augsburgiſche Kulturgeſchichte zu leſen glaubt.

Ich muß bei dieſem Anlaß einen Satz aufſtellen, der manchem wunderlich klingen mag und doch wahr iſt: Seit Augsburg eine blühende moderne Fabrikſtadt geworden, ehrt und bewahrt es ſeine Geſchichtsalterthümer wieder, und als es die hiſtoriſche Mumie einer abgeſtorbenen mittelalterlichen Zunftſtadt war, verachtete und zertrümmerte es dieſelben. Dieſer Satz ſpricht aber an ſich weder für die Fabriken, noch gegen das Handwerk, ſondern er beſtätigt nur meine vorhin ſchon begründete Behauptung, daß ein erſtarrtes Volk ſeine Geſchichte gering ſchätzt; das fröhlich auflebende aber hält ſie in Ehren.

Mit der modernen Fabrikſtadt Augsburg aber hat es auch wiederum ſeine eigene Bewandtniß. Sie liegt zum beſten Theile gar nicht in der Stadt, ſondern vor den Thoren. So berührt ſie denn auch die äußere Phyſiognomie der alten Reichsſtadt bis jetzt nicht feindſelig. Vor den Thoren entſtanden rieſenhafte Fabrikkaſernen; innerhalb der Mauern dagegen ſind überhaupt ſeit Jahrzehnten kaum ein paar Neubauten aufgeſtiegen. So ſitzt auch das Volk der Fabrikarbeiter nur zum kleinen Theile in der Stadt; ſehr Viele wohnen auf den naheliegenden Dörfern und wandern bis aus dem Schmutterthale täglich herüber zur Arbeit, viele Andere ſind Ausländer, die als eine raſch ab- und zuwogende Maſſe das Augsburger Volksleben nur ganz flüchtig berühren. Man behauptet zwar, der Rauch der großen Schornſteine ſei neuerdings ſchon ſo ſtark geworden, daß er die ganze ſonſt ſo reine Atmoſphäre der Stadt in eine leichte Dunſtwolke hülle, aber die geiſtige Atmoſphäre des eigentlichen Augsburger Volkes iſt gewiß noch ſehr wenig verdickt worden von dieſen vielen Schornſteinen. Auch zeichnen ſich gerade die hieſigen Fabriken aus durch treffliche Anſtalten zur ſocialen Conſolidirung der Arbeiter, ſo daß man die nachtheiligen Einflüſſe eines Fabrikproletariates noch nicht zu fürchten braucht.

Im Gegentheile iſt Augsburg ein tröſtliches Beiſpiel des naturgemäßen Uebergangs aus der alten großen Manufakturthätigkeit in das moderne Fabrikweſen auf hiſtoriſch ebenſo ſehr als durch die Natur begünſtigtem Boden. Viel mehr als bei den Kleinbürgern kann man eine entſcheidende Veränderung in den höhern Kreiſen wahrnehmen, indem jetzt der moderne Bankier, der Kapitaliſt und Fabrikherr immer entſchiedener in

die Stellung einrückt, welche früher der ſo grundverſchiedene patriziſche Kaufmann und der Künſtler eingenommen. Im Kleinbürger und ſelbſt im armen Volke lebt der alte Augsburger fort; aus dem reichen Manne aber iſt zumeiſt ſchon ein Weltmann der Börſe und der Fabrik geworden.

VII.

Die kirchliche Parität.

Die ſocialen Zuſtände Augsburgs ſind durchaus nicht zu ſcheiden von den kirchlichen; durch das kirchliche Volksleben erhält das weltliche hier erſt ſeine volle Eigenthümlichkeit. Man mag Sitte und Herkommen faſſen, wo man will: überall reckt die „Parität," Gegenſatz und Gleichberechtigung der Confeſſionen, den Kopf hervor. Die Buchſtaben AC und C, welche an den vorerwähnten proteſtantiſchen und katholiſchen Schweineſtällen geſchrieben ſtanden, wiederholten ſich an allen möglichen Gebäuden und Gegenſtänden des öffentlichen Beſitzes und kurſirten geradezu als Parteinamen; ein rechter Proteſtant hieß kurzweg ein „AC", ein eifriger Katholik ein „C". Doch iſt es viel leichter, über jene confeſſionellen Schweineſtälle zu ſpotten, als ſie in ihrer hiſtoriſchen Deutung zu begreifen. Sie ſprechen ja eigentlich nur die ſtrenge kirchliche Zweigliederung zunächſt der Bäckerzunft und dann weiter aller Zünfte aus, wie ſich dieſelbe in dem evangeliſchen und katholiſchen Verkaufsgewölbe der Weber u. ſ. f. wiederholt. Die größte Energie

des kirchlichen Lebens trat im sechzehnten Jahrhundert vielmehr bei den Zünften als bei den Geschlechtern Augsburgs hervor, und bei dem Johannisfeuer, welches während des durch die Uebergabe der Augsburger Confession welthistorisch gewordenen Reichstages von 1530 auf dem Frohnhof brannte, war es wie zum Wahrzeichen einer der geringsten aus dem Volke, ein Schuhknecht, der angesichts Kaiser Karls V. den Kranz von dem Gipfel des brennenden Scheiterhaufens gewann. Durch die Zünfte wurde der Rath in mancher entscheidenden Stunde gedrängt, in Sachen der Reformation voran zu gehen und Stand zu halten, und die kirchliche Zähigkeit der Zünfte (auf beiden Seiten) sprach sich dann auch ganz naturgemäß in einer recht entschiedenen confessionellen Auseinandersetzung aller Zunfteinrichtungen aus, und dazu gehören ja wohl auch die beiderseitigen Schweineställe.

Im achtzehnten Jahrhundert bestanden in Augsburg acht Kaffeehäuser — natürlich paritätisch: vier protestantische und vier katholische. Als 1762 zwei neue concessionirt wurden, gab man das eine in katholische, das andere in protestantische Hände, damit die Parität nicht gestört werde. Parität soll überall bestehen, bei den Bürgern und im Rath, bei Civil und Militär. Denn auch bei der Stadtgarde unterschied man eine katholische und eine protestantische Lieutenantsstelle. Solche Unterscheidungen galten aber nicht bloß gestern, sie gelten vielfach auch heute noch. Soll der Protestant sein Fleisch bei einem katholischen Metzger kaufen? soll der Katholik ein zerbrochenes Stuhlbein von einem protestantischen Schreiner zusammenleimen lassen? Das sind für manchen Augsburger noch

immer ſcrupulöſe Fragen. Entſchieden fordert es aber die Sitte, daß katholiſches Geſinde nicht in proteſtantiſchen Häuſern ſtehe und umgekehrt, und vollends daß eine ordentliche Bürgersfrau ſich nicht durch eine Hebamme der andern Confeſſion entbinden laſſe.

Der Ernſt miſcht ſich hier mit dem Humor, und Augsburg iſt eine nicht zu erſchöpfende Fundgrube der Komik, ſo wie man bei der Frage von der Parität den Spaten einſetzt. Die St. Jakobspfründe zum Exempel dient paritätiſch für proteſtantiſche und katholiſche Pfründner. Nun galt das Herkommen, daß die allgemeine Wohnſtube mit Kerzen beleuchtet wurde, deren „Stumpen“ die einzelnen Pfründner unter ſich vertheilen und auf ihren Kammern zu Ende brennen durften. Es entzündete ſich aber ein ſolcher confeſſioneller Hader über die Frage, welche Stumpen als katholiſche und welche als proteſtantiſche anzuſehen ſeyen, daß die Verwaltung unterm 4. Oktober 1816 genöthigt war, aktenmäßig zu erklären, „um den bisherigen Zänkereien wegen der ſogenannten katholiſchen und proteſtantiſchen Stumpen ein Ende zu machen,“ — ſolle in Zukunft gar keine Kerze mehr, ſondern nur paritätiſches und untheilbares Oel gebrannt werden. Ein Fabeldichter könnte dieſe Geſchichte vom Streit über die katholiſchen und proteſtantiſchen Stumpen in Verſe ſetzen, um die Moral der ganzen neueren Geſchichte Augsburgs daran zu hängen. Ein Blick in die Chronik zur Zeit des dreißigjährigen Krieges und des ſpaniſchen Erbfolgekrieges zeigt, daß durch die confeſſionelle Zweitheilung und das Abmarken der Parität die alte Wehrhaftigkeit der Stadt und hiemit auch die politiſche Macht rettungslos verloren ging. Lagen die Bayern

vor der Mauer, ſo war ihnen die katholiſche Hälfte in der Stadt verbündet, und lagen die Schweden draußen, ſo ſtand die proteſtantiſche Hälfte der Bürgerſchaft mit den Belagerern. Darum war für beide Parteien die alte Veſte allezeit leicht zu gewinnen, denn jedesmal galt es ja eigentlich nur einer Belagerung der halben Stadt. Und ſo erging es zuletzt den Bürgern wie den Jakobspfründnern: man nahm dieſen die Lichtſtumpen und jenen die Reichsfreiheit und führte dafür eine paritätiſche königlich bayeriſche Oelbeleuchtung ein.

Ein vollkommenes Luſtſpiel mit etlichen tragiſchen Intermezzo's iſt die lange und verwickelte Geſchichte der Einführung des Gregorianiſchen Kalenders in Augsburg. Das Sträuben der proteſtantiſchen Geiſtlichkeit, die Empörung des Volkes gegen die neue päpſtliche Zeitrechnung, ſo daß man gar Söldner in die Stadt rücken und Kanonen aufpflanzen mußte, zum Schutze des verbeſſerten Kalenders, iſt gerade nichts beſonders Augsburgiſches; dergleichen Scenen haben ſich bekanntlich im ganzen proteſtantiſchen Deutſchland wiederholt. Aber originell und durchaus charakteriſtiſch für den Augsburgiſchen Begriff der Parität iſt ein Vergleich vom Jahre 1584, welcher den Proteſtanten geſtattete, das Pfingſtfeſt noch nach dem Julianiſchen Kalender zu feiern, im Uebrigen aber die Durchſetzung des Gregorianiſchen erzwang.

Noch im vorigen Jahrhundert waren Proteſtanten und Katholiken in Augsburg erkennbar an ihrer Tracht; namentlich ſah man's den Leuten an der Kopfbedeckung an, ob ein A C oder C darunter ſteckte. Bei dem conſervativeren weiblichen Geſchlecht iſt dieſe Unterſcheidung bis auf den heutigen Tag

noch nicht ganz verſchwunden. Die proteſtantiſchen Mädchen des eigentlichen Bürgerſtandes tragen keine Hauben, die katholiſchen dagegen ſetzen die bayeriſche Riegelhaube auf, namentlich beim Kirchgange. Gewiß wird kein proteſtantiſches Mädchen wenigſtens eine ſolche katholiſche Haube tragen, und wenn ein Wirthshaus der Stadt das Schild führt „zum bayeriſchen Häub'l," ſo wittert der feinere Kenner in dieſem Emblem ſofort die katholiſche Tendenz; ein Wirthshaus ſolchen Zeichens war urſprünglich gewiß nur auf rechtgläubige katholiſche Gäſte berechnet. Dafür gibt es aber auch ein Wirthshaus „zum Paritätswirth" (goldener Adler), ſo daß alſo ſelbſt in den Wirthshausnamen das Recht der Parität vollſtändig gewahrt iſt. Die proteſtantiſche Haube, das paritätiſche Gegenſpiel zum bayeriſchen Häub'l, exiſtirt leider nur noch in ſeltenen Exemplaren als ſogenannte Heiligengeiſthaube, durch eine Art Flügel zu beiden Seiten maleriſch ausgezeichnet.

Mag aber auch die Sitte noch ſo hartköpfig ſtehen geblieben ſein bei Heiligengeiſthauben und Riegelhauben und bei proteſtantiſchen und katholiſchen Hebammen: der Volksaberglaube, älter als die Kirchenſpaltung, ja oft genug als die Kirche ſelber, überrankt heute noch auch dieſe confeſſionelle Kluft. Altaugsburgiſche Proteſtanten, die ſich ſtark bedenken würden, in Erkrankungsfällen einen katholiſchen Arzt zu rufen, ſchicken, wenn es gar ſchlimm geht, wohl noch heimlich zur h. Kreuzkirche, um eine anonyme Meſſe für ihre Geneſung leſen zu laſſen bei dem ſogenannten „wunderbarlichen Gut," einer in Fleiſch verwandelten Hoſtie, die als beſonders gnadenwirkend in hohen volksthümlichen Ehren ſteht und auch zur Behütung des Hauſes

über vielen Hausthüren abgemalt iſt. Ebenſo laſſen proteſtantiſche Mütter, die zu ihrer Entbindung gewiß keine katholiſche Hebamme annehmen würden, nachgehends doch manchmal ganz in der Stille ein wunderkräftiges Kiſſen bei St. Urſula holen, worauf man die Kinder legt, um ſie vor Krämpfen zu bewahren. Wie unendlich viel einiger ſind doch die Deutſchen im Aberglauben als im Glauben!

Die Augsburger waren ſchon zur Reformationszeit durch die biſchöfliche und bürgerliche Stadt in zwei Religionsparteien derart örtlich neben einander geſtellt, daß an ein Aufgehen der einen in die andere nicht gedacht werden konnte. Zwei feindliche Brüder unter Einem Dache, mußten ſie ſich zeitig vertragen lernen. In den nachfolgenden Kriegsläuften geſchah es zwar vorübergehend, daß in allen Kirchen proteſtantiſch gepredigt wurde, ſelbſt im Dom, und dann wieder, daß nur noch der katholiſche Cultus durchaus zu Rechte beſtand. Aber dieſe Ausnahme des Gewaltzuſtandes bekräftigte erſt recht die Regel gegenſeitigen Vertragens und Abmarkens der confeſſionellen Gerechtſame. Die kirchliche Gleichberechtigung wurde alſo in Augsburg ſchon zu einer Zeit anticipirt, wo man anderwärts noch ganze Länder zwang, unterſchiedslos dem Bekenntniß des Herrſchers zu folgen, und ſchon in dem Jahrhunderte Luther's ward an der Geburtsſtätte der Augsburgiſchen Confeſſion den Singſchülern verboten, das Lied Luther's

„Erhalt uns, Herr, bei Deinem Wort
Und ſteur' des Papſts und Türken Mord ꝛc."

als ein Aergerniß der Katholiken auf den Straßen zu ſingen.

Allein natürlich paktirte man in ſolchen Dingen vor dreihundert Jahren gar viel individueller, kleinlicher und kindlicher als heute, und das Erbſtück jener alterthümlichen Pakte ſind eben die noch immer umlaufenden Augsburgiſchen Paritätscurioſa, die uns recht klar beweiſen, wie gründlich confeſſionelle Vertragung im Sinne der Reformationszeit und des weſtphäliſchen Friedens und confeſſionelle Gleichberechtigung und Toleranz im modernen Sinne von einander verſchieden ſind. Die letztere, auf die Erkenntniß der innerlich nothwendigen ſittlichen und hiſtoriſchen Berechtigung der Gegenpartei und nicht blos auf die formelle Anerkennung ihres zufälligen äußeren Rechtsbeſtandes begründet, iſt nun natürlich in Augsburg längſt ebenſowohl eingezogen wie im übrigen gebildeten Deutſchland. Trotzdem aber ſtehen jene wunderlichen Ueberlieferungen der Parität noch auf dem alten Grunde des blos juriſtiſchen Paktes, und eben dieſer Widerſpruch erzeugt dann den Humor in jenen Ueberlieferungen.

Da Augsburg, die Biſchofſtadt des heiligen Ulrich, ſich ebenſo gut als eine Burg des Katholicismus anſah, wie die Reichsſtadt Augsburg, die Geburtsſtätte der Augsburgiſchen Confeſſion, als eine Burg des Proteſtantismus, ſo mußten hier beide Theile nebeneinander auch je für ſich die größte innere Energie entfalten. Dieſer Wettſtreit erweckte gar manche ſegensreiche That. Keine deutſche Stadt kann ſich mit Augsburg an Fülle und Reichthum der Stiftungen für Wohlthätigkeit und Bildung meſſen. Es wäre dieſe Fülle nimmer ſo groß geworden, hätten ſich's nicht die reichen Katholiken und Proteſtanten durch drei Jahrhunderte im Glanze der guten Werke zuvorthun

wollen. Auch manch andere nützliche Anstalt verdankt diesem Wettstreit ihr Dasein. Als die Jesuiten in Augsburg auf fuggerischem Grund und Boden festen Fuß gefaßt hatten und ihre agitatorische Lehrthätigkeit mit allem Nachdruck entfalteten, ward von den Protestanten das nachgehends so berühmte Collegium von St. Anna gegründet, um in höherer wissenschaftlicher Jugendbildung den Jesuiten Schach zu bieten. Im Wettkampf mit der protestantischen litterarischen Produktion ward Augsburg im achtzehnten Jahrhundert der Hauptsitz des katholischen Bücherverlags im ganzen Reiche. Erbauungsbücher und theologische Werke, später aber namentlich katholische Jugendschriften gingen in Massen aus den hiesigen Druckereien hervor, und noch heute besitzt die Stadt eine ganze Gruppe katholischer Zeitblätter. Nicht einmal mit Einem paritätischen Blatte für Geschäftsanzeigen und kleine Lokalneuigkeiten konnte sich Augsburg begnügen. Es hat zwei solcher Organe, und nun kann in dem mehr katholischen „Tagblatte" der Katholik und in dem mehr protestantischen „Anzeigeblatt" der Protestant mit ganz beruhigtem Gewissen den redlichen Finder ersuchen, ihm sein verlorenes Schnupftuch wiederzubringen. Selbst in der Machtstellung des Besitzes, der Bildung und des politischen Einflusses schwankte die Wage von Epoche zu Epoche zwischen Katholiken und Protestanten, gleich als hätte auch hier immer die Kraft auf der einen Seite eine siegreiche Gegenkraft auf der andern geschaffen. Obgleich die Statistik gegenwärtig den 25,000 katholischen Einwohnern nur etwa 14,000 Protestanten gegenüberstellt, so soll doch jetzt die überwiegende Macht des Besitzes und seit 1848 auch des politischen Gewichtes in der Gemein-

verwaltung auf Seiten der protestantischen Minderzahl sein, während im vorigen Jahrhundert umgekehrt die katholische Bevölkerung als die reichere und mächtigere galt.

Die Augsburger sind allezeit kirchlich eifrige Leute gewesen, und der fleißige Kirchenbesuch hat bei beiden Bekenntnissen bis auf diesen Tag stets zur ächten altreichsstädtischen Sitte gehört. Ohne den confessionellen Wetteifer würde man hierin gewiß manchmal so läßig wie anderwärts geworden sein. Als ein rechtes Ehrendenkmal des innigen Verhältnisses zwischen der protestantischen Gemeinde und ihren Pfarrern erscheint die Sitte, daß sämmtliche Geistliche seit der Reformation bis ins achtzehnte Jahrhundert zur Erinnerung für die Gemeinde porträtirt und in Kupfer gestochen wurden. Nachgehends ließ man die ganze Gallerie dieser, auch für die Geschichte der Tracht sehr lehrreichen Köpfe zu einem Gesammtwerk nachstechen und mit biographischem Texte begleiten. So ward zugleich eine Chronik der Gemeinde daraus. Ein Zeugniß für die Bedeutung, welche man in Augsburg dem kirchlichen Leben beimaß, liegt auch wohl darin, daß Paul von Stetten der Aeltere seiner höchst detaillirten Geschichte von Augsburg (1743) noch eine besondere katholische und protestantische Kirchengeschichte der Stadt angehängt hat, worin er zu der ungeheuren Masse kirchengeschichtlichen Stoffes, den er im allgemeinen Theile schon beigebracht, nun weiter alle möglichen persönlichen Einzelheiten nachträgt, wie er sie namentlich in dem vorgedachten Buch der Predigerbildnisse von Hainzelmann aufgezeichnet fand. Er gibt übrigens, wiederum ächt Augsburgisch, nicht einmal den katholischen und protestantischen Pfarrern einen gemeinsamen Namen, sondern nennt die einen

ſchlechtweg Geiſtliche, die andern Prediger. Charakteriſtiſch erſcheint auch, daß in einem mir vorliegenden Predigerbuche aus dem 18. Jahrhundert, die Prediger, welche das Interim angenommen, nicht nur in den Lebensbeſchreibungen ſehr ſchwarz gemalt, ſondern auch von dem Kupferſtecher mit ſichtlich tendenziöſem Grabſtichel als wahre Galgenphyſiognomien behandelt ſind.

Den Baumeiſter Burkhardt Engelberger, der die St. Ulrichskirche, die größte und prächtigſte nach dem Dome, erbaut, ehrten die alten Augsburger in höchſt ſinniger, dem kirchlichen Geiſte der Stadt entſprechenden Weiſe dadurch, daß ſie ſeiner Familie auf ewige Zeiten eigene Kirchenſtühle in der Kirche des Meiſters einräumten.

Schärtlin von Burtenbach zertrümmerte im ſechzehnten Jahrhundert die alten katholiſchen Bilder in den proteſtantiſchen Kirchen Augsburgs. Aber ſchon im folgenden Jahrhundert wetteiferten die Proteſtanten wieder mit den Katholiken, ihre Kirchen durch neue Bilder auszuzieren. Die Wände bedeckten ſich mit den bunteſten Fresken und Tafelgemälden, mit Allegorien und Geſchichtsſtücken und Heiligenbildern dazu, ſo daß man gleich farben- und figurenreiche proteſtantiſche Kirchen gewiß in ganz Deutſchland nicht wieder findet. Indem die Confeſſionen ihren Gegenſatz recht tapfer wahren wollten, ſuchte eine der andern die Alleinherrſchaft ihres eigenſten Gebietes ſtreitig zu machen, und indem ſie ſolchergeſtalt einander zu überbieten wähnten, ahmten ſie einander nach. So hat man alſo aus dem heiligſten proteſtantiſchen Eifer die lutheriſchen Kirchen derart im Innern aufgeputzt, daß ſie ganz wie katholiſche

aussehen. So widerspruchsvoll diese Sätze scheinen, so beleuchten sie doch das frühere Augsburgische Kirchenthum recht ins Herz hinein.

Selbst für die Ausbildung der Kirchenmusik scheint mir der confessionelle Wetteifer in Augsburg befruchtend gewesen zu sein. In verschiedenen Zeiten war die katholische Kirchenmusik der Stadt hochberühmt. Statt vieler tüchtiger Meister Namen brauche ich nur einen zu nennen: Johann Leo Haßler, der hier in Octavian Fuggers trefflicher Kapelle seine beste Kraft entfaltete, ein würdiger Genoß Palestrina's und Orlando di Lasso's, vielleicht der Meister, der am tiefsten italienischen und deutschen Geist in den strengen Formen des alten Kirchensatzes verschmolz. Die Nachbarschaft der ausgezeichneten katholischen Musik mußte aber auch die Protestanten der kunststolzen Reichsstadt anspornen, ihre künstlerischen Mittel besser als andere Gemeinden zu Rathe zu halten. Bis auf die neueste Zeit ward in Augsburg eine eigene protestantische Kirchenmusik unterhalten und dem musikalischen Element eine sehr hervorragende liturgische Geltung vergönnt. Die in ernstem und würdigem Style durchgearbeiteten Psalmen und Motetten, welche bis vor drei Jahren noch allsonntäglich mit theilweiser Orchesterbegleitung vor der Predigt aufgeführt wurden, und in denen sich namentlich der verstorbene Kirchenkapellmeister Drobisch eine den liturgischen Bedürfnissen angepaßte modern protestantische Art von geistlicher Musik eigenthümlich zu gestalten wußte, finden nur noch in einigen deutschen Hofkirchen, im Dom zu Berlin ꝛc., ihr Gegenbild. In Augsburg war die Aufrechthaltung eines eigenen Sänger- und Musikerchores, blos aus Mitteln der Kirchen-

gemeinde, ein ehrenvolles Zeugniß altreichsſtädtiſchen Kunſtſinnes und kirchlicher Theilnahme. Aber auch hierbei führte die nothwendige Unterſcheidung von den Katholiken zu den wunderlichſten Dingen. Denn ein Orcheſter in der Kirche klingt doch wohl katholiſch. Dennoch war ein ſubtiler Unterſchied zwiſchen katholiſchem und proteſtantiſchem Orcheſter nicht minder wie zwiſchen Riegelhauben und Heiligengeiſthauben. Das proteſtantiſche Orcheſter durfte an hohen Feſttagen alle Inſtrumente zählen, auch Streichinſtrumente, nur keine Violinen. Die E-Saite war verpönt; der unterſcheidend katholiſche Klang reducirte ſich alſo auf den hellen dünnen Ton der Violinquinte. In Sebaſtian Bachs ſo religiös-tiefſinnigen, freilich aber auch oft ſo weltfreudigen Kirchencantaten war die E-Saite noch ganz entſchieden proteſtantiſch. Mehul hat bekanntlich eine Oper geſchrieben, worin auch keine Violinen vorkommen, ſondern nur Violen, alſo keine E-Saite; aber keineswegs um eine proteſtantiſche Färbung auszudrücken, ſondern um die Traum- und Nebelgeſtalten Oſſianiſcher Helden muſikaliſch zu charakteriſiren. So nahe berühren ſich die Extreme, und celtiſches Heidenthum und Proteſtantismus wären demnach einig in der Verneinung der Quinte.

In einer Stadt, die ſo viel religiöſen Streit gehabt und die nicht einmal die Gebeine der Bekenner der beiden chriſtlichen Kirchen an gemeinſamer Stätte begräbt, ſondern auch hier noch ſcheidet zwiſchen einem katholiſchen und proteſtantiſchen Gottesacker — in dieſer Stadt feiert man trotzdem (oder vielleicht gerade deßwegen) alljährlich ein eigenes Friedensfeſt zur kirchlichen Erinnerung an den weſtphäliſchen Frieden als Religions-

frieden. Auch dieſe Feier hat allmählig ihren Charakter gewechſelt und iſt aus einem vorwiegend katholiſchen Feſte ein entſchieden proteſtantiſches geworden, für welches der ſelige Drobiſch jedesmal eine beſondere Friedenscantate zu componiren pflegte, während man noch früher „Friedensbilder" mit allegoriſchen Kupfern und Sprüchen an die Gemeinde vertheilte. Man verbindet mit dieſem Feſte ein ſogenanntes „Kinder-Friedensfeſt," eine Nachfeier, bei welcher die ganze Kinderwelt bis herab zu winzigen Traglindern in der Kirche erſcheint. Es iſt eine tiefſinnige Sitte, daß man die kleinen Kinder zum erſtenmale an dem Tage zur Kirche führt, da der religiöſe Friede geprediget wird.

Der größte Friedensprediger in Augsburg aber iſt die allverſöhnende Zeit geweſen, welche neue Formen der Geſittung heraufgeführt hat, worin die alten Marken der rein juriſtiſchen Parität doch nur noch daſtehen wie Wegweiſer zur Vergangenheit. Das Haus, in welchem die Augsburgiſche Confeſſion überreicht ward, mußte einem nichtsſagenden Schloßbau der Zopfzeit Platz machen; andererſeits wird in der Jeſuitenkirche gegenwärtig der Wollmarkt abgehalten und es wurde vor etlichen Jahren heftig darüber geſtritten, ob es ſchicklich ſei, eine Truppe engliſcher Reiter in derſelben gaukeln zu laſſen. An der Mauer des katholiſchen Gottesackers aber ſieht man das Grab der dorthin übertragenen Gebeine der alten Jeſuiten mit der bedenkſamen Inſchrift: In hoc tumulo ossa patrum Soc. Jesu, queis neque viventibus neque mortuis genius saeculi quietem concessit.... carnis resurrectionem exspectant.

Drittes Buch.

Zur äſthetiſchen Culturpolitik.

Unſere muſikaliſche Erziehung.

Briefe an einen Staatsmann.

1853 und 1858.

Erſter Brief.

Plan und Ziel.

Sie fordern mich auf, meinen Satz zu begründen: daß unſer Muſiktreiben trotz vereinzelter Fortſchritte nahezu den Charakter eines öffentlichen Nothzuſtandes angenommen habe, daß unſere planloſe muſikaliſche Erziehung einen dicken Strich quer durch unſere ganze übrige Pädagogik mache; daß überhaupt eigentlich von muſikaliſcher Erziehung nirgends die Rede ſei, ſondern nur von Muſikunterricht; daß allerlei krankhaftes Weſen im Geiſtes- und Gemüthsleben der gebildeten Volkskreiſe die reichſte Nahrung finde in dieſem verkehrten Muſiktreiben, und daß es Pflicht unſerer Staatsmänner ſei, auf die bisher faſt gar nicht von ihnen beachtete muſikaliſche Erziehung und Verziehung des Geſchlechts endlich auch einmal einen Blick zu werfen.

Sie wundern ſich, daß ich, der ich ſelber ein ſo eifriger Muſiker bin, dennoch des Glaubens lebe, die deutſche Nation ſei auf dem beſten Wege, ſich mit ihrem zielloſen Eifer für die Tonkunſt nachgerade ganz dumm zu muſiciren.

Ich will Ihnen alſo meine Gründe nicht länger ſchuldig bleiben: gedenke meinen Beweis aber nicht im Style eines Sophiſten zu führen, der einen paradoxen Satz durch einen vielverſchlungenen Kunſtbau ſpitzfindiger Schlüſſe ſtützt, ſondern indem ich einfach eine Reihe klarer Thatſachen in dieſer meine Herzensangelegenheit reden laſſe.

Es gibt künſtleriſche Erziehung in zwiefachem Sinne: Erziehung durch die Kunſt und Erziehung für die Kunſt. Die erſtere ſetzt die letztere nicht nothwendig voraus, und die Erziehung für die Kunſt wird an ſich den Staatsmann wenig kümmern, wohl aber als Grundlage der Erziehung durch die Kunſt. Denn dieſe iſt zugleich ein Hauptelement der geſammten Volksbildung; ſie birgt ein tiefes und allgemeines Culturintereſſe.

Nun iſt aber die Erziehung für die Kunſt ohne Zweifel die Wurzel der Erziehung durch die Kunſt, und wenn nur die ſchaffenden Künſtler ſelbſt von Anbeginn den rechten Weg gehen, dann wird auch der Einfluß ihrer Kunſt auf alles Volk — und dies iſt ja die Erziehung durch die Kunſt — der rechte ſein.

Dieſer Satz iſt ſo gewiß in ſeiner Allgemeinheit wahr, als für die Praxis nichtsſagend. Denn weit weniger in dem Schaffen der lebenden Künſtler, als in den unermeßlichen Kunſtſchätzen der Vergangenheit liegt das künſtleriſche Erziehungsmaterial für die Gegenwart. Und zudem iſt gerade der ſchöpferiſche Genius

immer mehr oder minder Autodidakt und geht trutzig ſeine eigenen Wege, und es iſt überhaupt wohl noch keinem vernünftigen Menſchen eingefallen, vom Staate zu fordern, daß und wie er die Erziehung produktiver Künſtler für die Kunſt regeln ſolle. Er kann höchſtens die Gründung tüchtiger Kunſtſchulen unterſtützen, die aber dann um ſo reicher blühen werden, je freier und ſelbſtändiger man ſie gewähren läßt.

Dagegen ſoll der politiſche Mann den Einfluß der Kunſt als einer gegebenen Thatſache fleißig bei allem Volke beobachten. Er findet dann ſicher mancherlei Punkte, wo dieſer Einfluß zu ſtärken, zu ſchwächen, nach beſonderen Zielen zu lenken iſt. Ferner ſoll er aber auch jene Erziehung für die Kunſt ins Auge faſſen, wie ſie als ein allgemeines Bildungsmoment uns Alle erſt recht befähigen ſoll zur Erziehung durch die Kunſt.

Und lediglich in dieſem zwiefachen Sinne möchte ich Ihnen einige Gedanken über unſere muſikaliſche Erziehung mittheilen.

Das Volk wird entſittet durch die tägliche Gewöhnung an ſchlechte Muſik, und der Einzelne wird verſchroben und entnervt, wenn man ihn durch lüderliche Modemuſik in jene Schule künſtleriſcher Bildung führen will, für welche nur das ſtrengſte leicht und nur das beſte gut genug iſt.

Zweiter Brief.

Geiſtliche Gaſſenmuſik.

Zunächſt bedaure ich, daß der Staat, die Gemeinde, der Hof, die Kirche im Laufe der Zeit faſt alle Gelegenheit muth-

willig haben fahren laſſen, durch welche ſie auf eine veredeltere Sangesluſt im Volke einwirken konnten, während dem auf den roheſten Sinnenreiz der Maſſen ſpekulirenden muſikaliſchen Handwerk das ganze Feld geräumt worden iſt.

Ich beginne mit einigen ganz kleinen und unſcheinbaren Thatſachen, um zu gewichtigeren aufzuſteigen. Denn Sie wiſſen, ich halte es auch in litterariſchen Arbeiten mit meinem großen Vorbild und Freunde Joſeph Haydn, der gerne mit einem ſo kleinen Thema anhebt, daß wir darüber lächeln, und uns im Spiele durch dieſes kleine Thema dennoch unvermerkt zu den höchſten und heiligſten Dingen führt.

In vielen proteſtantiſchen Städten und Flecken galt bis auf die neueſte Zeit das Herkommen, daß Morgens und Abends oder auch zur Mittagszeit vom Thurme herab ein Choral geblaſen wurde. Der Arbeiter im Felde hielt eine Weile ſeinen Pflug an, wenn die feierlichen Töne in die Stille der Morgenlandſchaft hinein ſchallten, in der Werkſtatt ward es auf Minuten ruhig, und manchem verzagenden Herzen ſind bei dieſer Muſik urplötzlich die rechten Gedanken des Troſtes aufgeleuchtet. Wie es den einſamen Wanderer erhebt und gleich als ein Gebet ihm durch die Seele zieht, wenn er am Abend in's Quartier rückt und ihn ſchon weither vom Thurme der Choral begrüßt, das habe ich ſelber manchmal tief empfunden und möchte dieſe muſikaliſchen Eindrücke um manches prächtige Concert nicht hingeben. Es war durch ſolche Muſik allem Volke eine religiöſe und künſtleriſche Weihe wenigſtens auf etliche Augenblicke eines jeden Tages gelegt.

Die Thurmbläſer wurden manchmal aus Stiftungsfonds

bezahlt, oft auch aus dem Gemeindesäckel. Obgleich wir nun täglich reicher werden, so hat man doch fast überall kein Geld mehr für solche Dinge. Nur noch als eine Ausnahme, als eine Kuriosität erschallen hier und da Choräle von den Thürmen. Und oft wie erbärmlich geblasen! Haben die Gemeinden aber auch bedacht, daß sie mit der Thurmmusik einen tüchtigen Hebel zur musikalischen Erziehung des Volkes muthwillig weggeworfen? Gelehrte Forscher haben unsern Choralgesang gereinigt und verjüngt. Spürt aber das Volk schon sonderlich viel davon? Wenn in der Dorfkirche elend gesungen wird, so läßt sich's durch die Orgel allein und den Schulmeister mit seinen Kindern nicht besser machen. Würden aber die gereinigten alten Weisen vom Thurme herab täglich den Bauern in's Ohr klingen, dann lernten sie dieselben auch wieder so fest wie ihre Vorfahren. Es war zudem des gemeinen Mannes einzige Probe einer ernsten und klassischen Musik außerhalb der Kirche, die ihm vom Thurme herab vorgeblasen wurde; jetzt findet er seine musikalischen Klassiker lediglich noch auf dem Tanzplatze; freilich Klassiker, über die sich Gott erbarmen möge. Schon allein um der Befruchtung willen, welche der geistliche Volksgesang, der Choral, dem weltlichen Volksgesange gab, durfte man die Thurmbläserei nicht abschaffen, ob man sie gleich vielfach hätte reformiren sollen.

Es schwärmen ja gegenwärtig wieder so viele reiche und vornehme Leute für den lutherischen Choral. Sollte nicht der Eine und Andere die paar Gulden finden, um die Stiftung einer feierlichen Thurmmusik in seinem Heimathsorte zu erneuen? Das wäre namentlich ein ächt adeliger Luxus. Und

ſollten Gemeinden, welche noch Sinn für einen würdigen Schmuck ihres Gemeinlebens bewahren, nicht hier und da die Mittel auftreiben können, die ſchöne alte Sitte wieder zu beleben?

Und noch Eines. In den lärmenden großen Städten verliert das Blaſen vom Thurme freilich ſeinen Sinn. Solch eine künſtleriſche Weihe des Tages iſt vielmehr eines der ſchönen natürlichen Privilegien von Dorf und Landſtadt. Gegenwärtig, wo ſich die Großſtadt immer mehr vermißt, Land und Leute zu verſchlingen und die Welt für ſich allein zu repräſentiren, wo es deßhalb aber auch um ſo entſchiedener gilt, den Werth der kleinen Orte zu erheben, daß Dörfer und Kleinſtädte nicht gar erdrückt werden von den großmächtigen Schweſtern und ihrer guten Eigenart beraubt durch deren Einfluß: — gegenwärtig thut es allen kleineren Gemeinden dringend Noth, eiferſüchtig das zu bewahren, was ſie vor den großen Städten von Natur voraus haben und dazu gehört auch — ſo ſeltſam es klingen mag — ein ächter und gerechter Thurmchoral.

In Thüringen und einem großen Theile Norddeutſchlands, dazu auch in einigen württembergiſchen Städten, war es bis zur neueſten Zeit Sitte, daß die Sänger des Kirchenchores, ärmere Schüler der Oberklaſſen, an beſtimmen Tagen frühmorgens oder in den Abendſtunden mehrſtimmige geiſtliche Lieder und Motetten auf den Straßen ſangen. Dafür ward eine kleine Geldſpende geſammelt und vierteljährlich unter die Sänger vertheilt. Dieſe Straßenconcerte haben mich manchmal muſikaliſch erbaut; tauſend Anderen wird es ähnlich ergangen

ſein. Einzelne Familien beſtellten ſich wohl auch an beſonderen Tagen der Freude oder Trauer den kleinen Sängerchor des Abends vor das Haus und wählten ſich die Weiſen aus, welche der Stimmung des Tages entſprachen. Gewiß ein köſtlicher Brauch! Der ſchlechten Straßenmuſik der Jahrmärkte und Kirchweihen war hier eine Muſik ernſterer und würdigerer Art auf denſelben Straßen gegenübergeſtellt. Der proteſtantiſche Kleinſtädter, welcher eine figurirte Kirchenmuſik oft im ganzen Leben nicht hört und Oratorien, Symphonien und Quartette vielleicht ebenſowenig, konnte hier wenigſtens ein Ohr gewinnen für den ſtrengeren figurirten Satz. Und gar manchem Knaben iſt an ſolchen Motetten der Sinn für die höhere muſikaliſche Form geweckt worden. Leider iſt nun aber das ſchöne Herkommen faſt aller Orten eingeſchlafen, und die Gemeinden haben ſich damit abermals freiwillig eines Mittels begeben, direkt auf die muſikaliſche Erziehung des Volkes zu wirken. Sangen dieſe Chöre ſchlecht, dann hätte man ſie verbeſſern, nicht aber abſchaffen ſollen, und war man zu ſentimental geworden, um die *armen* Schüler fürder noch allein vor den Häuſern ſingen zu laſſen, dann mußte man die reichen noch dazu ſtellen, nicht aber flugs den ganzen Brauch zerſtören.

Die Kluft zwiſchen unſerer Kunſt und dem Volksleben iſt nicht ſo groß, wie die gemeine Rede behauptet; wenn man aber freilich jede Brücke gedankenlos abbricht, dann muß auch eine kleine Kluft zuletzt unüberſchreitbar werden.

Dritter Brief.

Die Kirche als Kunstschule.

Noch immer ist die Kirche die einzige höhere Kunstschule des gemeinen Mannes. Wenn das Volk des katholischen Oberdeutschlands noch so viel schöpferischer ist im Volksgesange, als die protestantischen norddeutschen Bauern, so darf der Einfluß der katholischen Dorf-Kirchenmusik hierbei gewiß nicht übersehen werden. Der Bauer hört da einen freieren, reicheren Vokal- und Instrumentalsatz, der dem modernen weltlichen Volksliede oft sehr nahe steht und — sei es auch eine rechte Rumpelmesse im Zopfstyle des vorigen Jahrhunderts — doch immerhin nach der Schablone der idealeren contrapunktischen Form zugeschnitten ist. Wo könnte er außerdem dergleichen Kunsteindrücke von jugendauf und allfesttäglich finden? Aber auch der bessere Dilettantismus der Kleinstädte kräftigt sich in der Mitwirkung zu diesen Kirchen-Chören und Orchestern, und wenn nicht so viele Lateinschüler und Handwerkslehrlinge geigen gelernt und Freude am Ensemblespiel gewonnen hätten in jenen Landmessen, dann wäre gewiß die private Pflege des Streichquartetts nicht so weit verbreitet im deutschen Süden. Das Quartettgeigen aber bildet eine solide Grundlage sonder Gleichen für alle musikalische Erziehung und wird so leicht zum köstlichsten Schmucke häuslicher Geselligkeit.

Kirchlicher Puritanismus möchte jetzt gern alle freiere, reichere Kunstübung verbannen aus dem Hause Gottes. Wo wir es aber ganz versäumen, in der Kirche das Volk auch zum

Hohen und Heiligen in der Kunſt zu erziehen, da wird ſich daſſelbe außerhalb der Kirche zuletzt in eine ſo lediglich profane und frivole Kunſt hineinmuſiciren, daß kein Pfarrer, und hätte er feurige Zungen, zuletzt auch die übeln moraliſchen Folgen wieder wird hinpredigen können.

Beim Anblick der Kirchencantaten Joh. Seb. Bach's kommt mir gar oft der Gedanke, was doch wohl unſere heutigen Geiſtlichen und mit ihnen die große Mehrzahl unſerer proteſtantiſchen Gemeinden dazu ſagen würden, wenn man ihnen ſolche geiſtliche Muſik in der Kirche vorführte? Sie würden den Künſtler ſteinigen, der ſolches wagte und die Kirchenbehörde dazu, die es zugelaſſen. Man würde über die Herabwürdigung der Kirche zu einem Concertſaal klagen, wie man umgekehrt über die Heraufwürdignng des Concertſaales zur Kirche geklagt hat, als man irgendwo Beethoven's große Meſſe in einem ſolchen Saale aufführen wollte. Als ob die höchſten Ziele der Kunſt nicht ebenbürtig ſeien den höchſten Zielen der Kirche! Obgleich uns nun die Bachiſchen Cantaten wie Concertſtücke anmuthen, ſo ſind ſie doch ihrer Zeit wirklich für das praktiſche Bedürfniß des Gottesdienſtes geſchrieben und zur Erbauung unſerer Urgroßväter in den Kirchen aufgeführt worden. Eine ſolche Cantate iſt aber nichts geringeres, als ein kleines Oratorium und ſolch ein unſterbliches Kunſtwerk durften die Leipziger allſonntäglich ebenſogut hören, wie wir eine bloße Predigt!

Ein einziges Exempel möge Ihnen die Fülle der muſikaliſchen Elemente zeigen, davon jede einzelne dieſer Kirchencantaten ſtrotzt. Ich nehme die auf den 16. Sonntag nach Trinitatis

über den Choral; „Liebſter Gott, wann werd' ich ſterben?“ Zuerſt tritt der Chor auf und ſingt eine Art Hymne, in welcher die Choralweiſe zu freieren, ich möchte ſagen minder kirchlichen Formen herrlich ausgearbeitet iſt. Dazu geſellt ſich aber ein breit entfalteter, ſelbſtändiger Orcheſterſatz. Das Streichquartett begleitet in Pizzicatotönen gleich einem Harfenchore den Geſang, zwei Oboen (und obendrein iſt es gar „Oboe d'amore!“) blaſen dazu ein wunderliebliches concertirendes Duett, und über dieſem ganzen volltönigen Harmonienbau, deſſen tiefes Fundament die Orgel, geht noch die Flöte ihren eigenen Weg, indem ſie in gemeſſenen Zwiſchenräumen im höchſten Staccato das helle Klingen des Todtenglöckchens nachahmt. Dann kommt der Tenor und ſchildert in einer großen, von der Orgel und einer obligaten Oboe begleiteten Arie das Entſetzen der Kreatur vor dem Tode. Die Rhythmik des Basso continuo malt dieſe Stimmung des Entſetzens in ſo bewegt dramatiſcher Weiſe, wie ſie Gluck in ſeinen Opern nicht farbenvoller und ergreifender ausſinnen konnte. Der Alt nimmt alsdann den Gedankengang des Tenors auf und erhebt in einem vom Streichquartett begleiteten Recitative die bange Frage der Seele über die dunkle Zukunft nach dem Tode. Aber ſogleich nach dem letzten fragenden Tone dieſes Recitativs fällt das Orcheſter ein und deutet in dem heiter bewegten Ritornell auf die tröſtende Antwort des Baſſes, welcher in einer Arie die rettende und ſchirmende Gemeinſchaft mit Chriſto dem Erlöſer ſchildert. Dieſe Arie iſt aber nach Melodie und Rhythmus eine Art Tanzmuſik in der Urgroßväter Geſchmack und zwar eine recht luſtige, nämlich eine Giga. Das Gepräge der Heiterkeit wird noch

erhöht durch die Instrumente, da die Flöte mit den Geigen in allerlei hüpfenden und springenden Figuren beständig wettsingt. Es bedurfte eines Meisters, der in derselben gläubigen Naivetät setzte, in welcher van Eyck gemalt hat, daß ein solches Musikstück selbst uns puritanischen Modernen trotzdem nicht weltlich, nicht frivol, sondern recht wie das geistliche Lied einer jubelnden gläubigen Seele erscheint. Endlich führt ein Recitativ des Soprans zu dem reich orchestrirten Schlußchoral, der die Zuversicht des ewigen Lebens in majestätischen Accorden predigt.

Solche dramatische Musik ist vor hundert Jahren in protestantischen Kirchen aufgeführt worden. Die Kirche verschmähte es nicht, mit der Kunst zu gehen, darum ging aber auch die Kunst noch mit der Kirche. Sie wissen, daß man heutzutage viele gebildete Leute vexiren könnte, wenn man ihnen eine Bachische Gavotte oder Allemande vorspielte und sagte, das sei Kirchenmusik; sie würden es glauben. Wo aber die Tanzweise so hoch, ideal und gedankentief gehalten ist, da kann man auch ohne Profanation eine Kirchenarie nach dem Gang einer Tanzweise bauen. Die Kirche verliert nichts bei solcher Verbrüderung weltlicher und geistlicher Kunst; das weltliche Leben aber gewinnt. Was ist denn eigentlich kirchlicher Styl in der Musik? Wenn wir heute einen Chor für die Kirche schreiben, wie ihn Händel vor hundert Jahren für's Concert geschrieben hat, so klingt er uns sehr kirchlich. Also in alten, abgestorbenen Formen schreiben, heißt kirchlich schreiben? Und ist denn der Gedanke nicht gerade Profanation, daß eigentlich nur das Abgestorbene für die Kirche gut sei? So denkt unsre künstlerische — und kirchliche? — Epigonenzeit; die Reformatoren

des sechzehnten Jahrhunderts haben nicht also gedacht, und die großen schöpferischen Künstler schöpferischer Perioden noch viel weniger. Palestrina, Händel, Bach, selbst Haydn, Mozart und Beethoven dichteten in ihren eigensten und neuesten Formen geistliche Musik; es fiel ihnen gar selten ein, veraltete Weisen für die Kirche künstlich nachzunahmen. Mendelssohn dagegen mußte sich schon bequemen, altmodisch zu stylisiren, wo er recht geistlich sein wollte. Dies beweist aber nicht, daß der geistliche Styl schlechtweg altmodisch sein müsse, sondern lediglich, daß uns in der Kirche wie in der Kunst der naive Glaube abhanden gekommen ist. Als man noch mauerfest in diesem Glauben stand, da dachte man noch an keine Scheidung weltlicher und kirchlicher Kunstformen; erst als man wankend ward, trennte sich ein weltlicher Styl von dem kirchlichen; und als man jenen naiven Glauben gar verlor, da gliederte man vollends kirchliche, geistliche und weltliche Form.

Aber sollen wir denn in der Kirche musiciren wie im Theater oder auf dem Jahrmarkt? Gewiß nicht. Die Kunstformen der Zeit dürfen in der Kirche nur ihre strengste, reinste und würdevollste Anwendung finden, und obgleich eine kirchliche Musik durchaus nicht undramatisch zu sein braucht (Orlando Lasso so gut wie Bach waren gewaltige Dramatiker in der Kirche), so gehört doch das Bühnenpathos der rein subjectiven Leidenschaft gewiß nicht vor den Altar. Vor allem aber sei die Kirchenmusik des blos sinnlichen Reizes der spielenden Form entkleidet; im Gedanken reich, einfältig im Schmucke der Figuren. Dies letztere fand man nicht mehr in einer sinnenreizenden, veräußerlichten Kunst des Tages und glaubte

darum, für die Kirche dürfe nur das Todte lebendig, nur das Vertrocknete frisch, nur das Veraltete neu sein, weil wir diesem freilich den Sinnenreiz nicht mehr anmerken, welchen es für längst begrabene Geschlechter hatte.

Es fällt mir im Traume nicht bei, solche kleine geistliche Opern, wie die Cantaten Bach's, zur Aufführung bei unserm Gottesdienste zu empfehlen. Nicht weil sie unkirchlich, sondern weil sie in zu vielen Stücken veraltet und überhaupt nur dem musikgeschichtlich Gebildeten nicht aber einer ganzen Gemeinde rein verständlich sind. Allein angesichts dieser Zeugnisse aus alten Tagen fühle ich um so tiefer den Rückschritt, daß der ausgeführtere, der Gegenwart eigene, Kunstgesang fast ganz von unsern protestantischen Kirchenchören verschwunden ist, und damit zugleich ein mächtiges Element für unsere musikalische Volkserziehung.

Wir rühmen uns mit Recht des wiederauflebenden Eifers für das Studium der ältern Kirchenmusik, die mit guter Auswahl noch gar vielfach brauchbar wäre zur Erhöhung unsers protestantischen Gottesdienstes. In's Concert paßt sie nicht; in die Kirche darf sie nicht passen. So ist dieses neue Studium lediglich den Gelehrten gewonnen, ob es wohl auch den Gemeinden fruchtbar sein könnte. In einigen Kirchen, wo man dergleichen kleinere und allgemein verständliche Werke wieder mit dem protestantischen Cultus zu verflechten wagt, geht man dabei so spitz wie auf Eiern einher. Es darf z. B. wohl eine Nummer von Schütz, Eccard, Gallus, Bach, wohl gar von Mendelssohn gesungen werden, aber der Name des Tonsetzers und das Datum des Werkes darf nicht auf den Kirchen-

zettel. Man nennt doch den Namen des Predigers auf demſelben Zettel, man druckt neuerdings auch wieder Dichter und Datum unter die Geſangbuchslieder. Sind die alten Muſiker allein ſo gottlos geweſen, daß man ihre Namen verſchweigen muß vor einer modernen Gemeinde? Dies iſt es nicht. Allein der Kirchenzettel ſoll nicht wie ein Concertzettel ausſehen, Niemand ſoll in die Kirche gelockt werden um der Muſik willen, die Muſik ſoll überhaupt nur religiös erbauen, nicht künſtleriſch. Eine Scheidung der letzteren Art iſt aber nur bei dem ganz rohen Haufen und ſelbſt hier nur annähernd möglich. Ein geiſtliches Muſikſtück, mit hiſtoriſcher Erkenntniß ſeiner Gedanken und Formen angehört, wird den Muſikgebildeten auch religiös unendlich tiefer und ruhiger erbauen, als ein räthſelhaftes Werk, deſſen kritiſche Entzifferung, wenn man ihn abſichtlich über den Autor im Dunkeln läßt, nun erſt recht ſeinen techniſchen Scharfſinn reizt und ihn ſo in ganz profaner Weiſe von dem eigentlichen Erbauungszwecke vollſtändig abzieht. Oder meint man, es ſei überhaupt erbaulicher, über ein unverſtandenes Kunſtwerk ſo obenhinaus träumen, als in klarem Verſtändniß die Gedanken und Gefühle des religiöſen Sängers nachdenken und nachempfinden? Dann wäre freilich den dümmſten Menſchen vom lieben Gott die Erbaunng am leichteſten gemacht. Wer nichts von Muſik verſteht, dem iſt es ohnehin gleichgültig, ob er den Namen Schütz oder Gallus auf dem Zettel lieſt, wer aber etwas davon verſteht, dem iſt es ein Aergerniß, wenn man ihm in der Kirche kunſtgeſchichtliche Räthſel vorlegt, und dadurch ſein Denken und Sinnen geradezu aus der Kirche hinaus und in's Studirzimmer lockt. Ich denke

doch, eben in der Erkenntniß der poetiſch volksbildenden Kraft unſerer Geſangsbuchslieder hat man Dichternamen und Jahrzahlen wieder in die Geſangbücher eingedruckt, damit die ſtrebſameren Gemeindeglieder dieſen Dichtern weiter nachgehen und zugleich ein Bewußtſein von der Geſchichte des proteſtantiſchen Kirchenliedes ſelbſt aus dem bloßen Geſangbuch gewinnen können. So wird man auch die Namen unſerer Kirchenmuſiker nicht mehr verſchweigen, wenn die Erkenntniß von der volksbildenden Kraft der ächten Muſik dereinſt unſeren Theologen voll und ganz aufgegangen ſein wird.

Selbſt bei vielen Katholiken regt ſich jetzt der Gedanke, ob es nicht würdiger ſei, ſtatt ihrer reichen, oft freilich mit übermäßigem Prunk beladenen neueren Kirchenmuſik lediglich die einfachen reinen Vocalſätze im Paleſtrinaſtyle beim Cultus beizubehalten. Wie können aber die Geiſtlichen über die wuchernden ſittenverderbenden Einflüſſe einer lüderlichen Tanz- und Opernmuſik klagen, wenn ſie ſelber dahinwirken, daß eine den Formen der Zeit und dem Ohre des Volkes naheliegende Muſik faſt gar nicht mehr gehört werden kann? Denn Paleſtrina und unſere Bauern ſind doch wahrhaft wie durch ein Weltmeer von einander geſchieden, und zwiſchen der hiſtoriſchen Bildung der Gelehrten und dem Volksleben wird durch ſolchen Purismus erſt recht eine Kluft geriſſen, die fürder keine Brücke mehr trägt.

Proteſtantiſche Geiſtliche erklären es jetzt häufig für Mißbrauch, daß in Stunden, wo die Kirche leer ſteht, etwa ein Orgelconcert darin abgehalten oder ein Oratorium aufgeführt werde, während ſelbſt die kirchlich ſo ſtrengen Engländer ihre Kirchen gern zu ſolchen Zwecken öffnen. In der That hat

auch in dem muſikarmen England die geiſtliche Muſik einen weit breiteren Boden in allem Volke als bei uns. Einem Concert mit ſchlechtem oder profanem Programm ſoll man freilich die Kirchenthüren verſchließen; außerdem aber ſcheint es mir viel mehr dem Zweck der Kirche, als eines Hauſes des Herrn, zu entſprechen, wenn unter der Zuhörerſchaft eines geiſtlichen Concerts in ihren Mauern auch nur Drei ſich durch die göttliche Kraft der Muſik zu Gott erhoben fühlen, als wenn ſie leer ſteht. Bekanntlich erſtirbt die Kunſt des ächten Orgelſatzes immer mehr, und kaum denkt noch ein Componiſt bedeutenden Ranges daran, Orgelwerke zu ſchreiben. Auch die ausgezeichneten Organiſten ſind ſelten geworden. Natürlich. Wozu ſollen ſich große Tonſetzer und Spieler für dieſes Inſtrument bilden, wenn ihnen ein ausgeführter Vortrag weder beim Cultus noch im Kirchenconcert geſtattet iſt und ſie höchſtens bei verſchloſſenen Thüren und für ſich allein ihre Kunſt entfalten können? Die Orgel iſt ſchier geſtrichen aus dem Kreiſe der lebenden Inſtrumente, und den Triumph davon hat wahrlich nicht die gediegene Muſikbildung, ſondern die Afterkunſt jener extremen Manieriſten des ſubjectiven Pathos, die ſchon lange mit Hector Berlioz vermeinen, die im leidenſchaftloſen Gleichmaße des Tones erhabene Orgel ſei eben darum das langweiligſte und unbrauchbarſte aller Tonwerkzeuge.

Doch genug meiner Ketzereien; denn ſelbſt meine theologiſchen Freunde werden dieſe Gedanken für nichts beſſeres anſehen. Ich ſchreibe ſie aber dennoch nieder, überzeugt, daß es eine Pflicht der Kirche, als unſerer älteſten Kunſtſchule, ſei, auch heute noch mitzuwirken zur künſtleriſchen Erziehung des Volkes.

Vierter Brief.

Volksgesang.

Mein letzter Brief schloß mit ernsten Betrachtungen; ich habe seitdem fröhliche Reisetage verlebt und lenke unter dem frischen Eindruck derselben mein Thema in eine neue Tonart. Ich durchwanderte das bayerische Hochgebirg, eine Landschaft, die eben so reich ist an Naturschönheit als arm an Kunstwerken. Dennoch hat das Volk eine wunderbare künstlerische Ader. Und so ward ich denn auch hier in meinen Kunststudien angeregt, obgleich ich während der ganzen Reise nichts gehört noch gesehen habe von eigentlicher Kunst. Ich hörte nur das Gejauchze und die Lieder und Tanzweisen der Bauern; allein ich lernte dabei, wie vortrefflich das Volk sich selber musikalisch erziehen kann, wenn ihm nirgends fremde Hände in's Zeug pfuschen. Solches ist freilich fast überall schon reichlich geschehen, daß man eben in die einsamsten Alpenthäler blicken muß, um hier überhaupt noch von Selbsterziehung zu reden.

All diese Musik der Gebirgsbauern knüpft sich enge an den Boden. Jedes Thal hat seine eigenen Lieder, jede Landschaft ihr eigenes Gejauchze. Viele Lieder ziehen sich wohl auch durch's ganze Gebirg, aber die bedeutendsten Orte wollen dazu auch wieder ihren besonderen Sang haben. Am Tegernsee jauchzt man anders als am Inn oder an der Salzach, und wenn uns die Sennerin von ferne her mit diesem musikalischen Jubelrufe grüßt, dann weiß das kundige Ohr sogleich, ob sie eine einheimische oder fremde ist und aus welchen Bergen.

Dieſes Jauchzen iſt eine oft ſehr originelle melodiſche Phraſe, ein langgehaltener hoher Ton, von dem man in örtlich verſchiedener Intervallenfolge meiſt zur Octave herabſteigt. Gleich dem Volkslied, deſſen fragmentariſche Baſis das Gejauchze, wird es jeder Stimmung angepaßt, zu jeglichem Signal gebraucht. Der letzte Nachruf des Abſchiedes und der Freudenſchrei des Wiederſehens, das ſtille Wonnegefühl eines ſonnigen Tages, wie der lauteſte Feſtjubel, der Gruß an den Wanderer: alles dies wird mit den gleichen Tönen des Jauchzens ebenſo deutlich und unterſchieden ausgeſprochen wie der Kegelbube dieſelben anſchlägt, wenn alle Neun geworfen ſind, oder der Scheibenwärter, wenn in's Schwarze getroffen iſt. Das Volk hat ſo großes Entzücken an dieſen ewig wiederholten Tönen, weil es weiß, daß ſie *ganz fein eigen* ſind. Und in dieſem Gedanken iſt zugleich der höchſte pädagoiſche Werth ächter Volksmuſik ausgeſprochen.

Wenn die Liebe am eigenſten Beſitz ſchon die bloße Phraſe des Jauchzens als ein Symbol der Heimath und als unerſchöpflich ſchön erſcheinen läßt, wie viel mehr muß dies noch von dem ausgeführten Lied und der Tanzweiſe einer Gegend gelten? Muſikaliſch ſind dieſe Dinge ja oft von ſehr geringem Werthe, dennoch aber freuen wir uns ſolcher Muſik, weil ſie uns *geſund* dünkt. Was heißt hier geſund? Man ſagt wohl: was wahr und ächt iſt. Aber was iſt hier wahr und ächt? Ein Lied deſſen Form und Gedanke, im Volke ſelbſt erwachſen, nichts anderes ausſpricht als was dieſe Volksgruppe ſelber fühlt, begreift und auszuſprechen ſich berufen und gedrungen fühlt, ſolch ein *eigenes* Lied iſt allemal auch ein geſundes

und wahres Volkslied. Es kann darum äſthetiſch arm, geringhaltig, incorrect ſein, aber es iſt doch geſund und wahr. Denn es gibt allerdings ſchlechte geſunde Muſik, aber freilich nicht umgekehrt auch gute ungeſunde. Man ſpricht von unverdauter Muſik, die vielerlei Volk gedankenlos weiterſinge. Der Ausdruck trifft; denn ſolche muſikaliſche Formen und Gedanken, die dem Organismus einer Volksgruppe fremdartig, von außen ihm eingetränkt worden, unverdaute und unverdauliche Stoffe, ſind allerdings, wie jeder Doctor weiß, höchſt ungeſund. Wenn die Tanzmuſik auf einer Bauernkirmeß mit verminderten Septimenaccorden und ſentimentalen Terzen-Vorhalten kokettirt, ſo iſt dieß ganz ebenſo widerlich, wie wenn die Bauern in Frack und Ballſchuhen tanzten ſtatt in Joppen und Wadenſtiefeln. Nicht minder verkehrt iſt es aber auch, wenn unſre Modecomponiſten in künſtlicher Einfalt nachgeäffte „Volkslieder“ für den Salon ſchreiben. Wir ſollen uns an den Weiſen des Volkes erfriſchen, wir ſollen ſie auch mit unſern eigenen Ideen verarbeiten, aber wir ſollen ſie nicht nachäffen.

Als der König das Hochgebirg bereiſte, kam vor einem der ſangreichſten Dörfer zwiſchen Iſar und Inn die ganze Gemeinde ihrem Fürſten entgegen und ſang ihm ihre ſchönſten eigenen Lieder. Und als ſich darauf der König lange mit dem Ortsvorſteher unterhalten hatte und ihn zuletzt huldvoll mit dem Worte entließ: „Ich bin recht zufrieden mit Euch!“ erwiderte der Vorſteher in treuherziger Zuverſicht dem Könige: „und wir ſind es auch mit Euch!“

So kann nur noch ein Bauer ſprechen, der eigenes Kleid hat, eigenes Haus, eigenen Brauch und eigenen Sang und

Tanz. Sollte er aber je eines oder das andere aufgeben, so will ich viel lieber noch, er schafft sich einen städtischen Rock an als städtische Lieder. Man kann in Deutschland zwar nicht sagen, wo ächtes Bauernleben blüht, da blühet auch noch ächter Bauerngesang. Denn leider singen viele unserer besten Bauerschaften gar nicht mehr, und in einigen tief gesunkenen Gauen tönt noch ein ächtes und eigenes Lied als der letzte wehmüthige Nachhall verlorener besserer Tage. Aber umgekehrt darf man behaupten: wo eine unverdaute städtische Modemusik auf dem Lande das Feld gewonnen hat, da ist auch der Bauer verdorben.

Aber — werden Sie sagen — das Alles sind Dinge, die sich von selber machen müssen, und es ist nicht abzusehen, wie hier eine äußere Macht erziehend einwirken soll. Ganz gewiß. Ich selber schrieb ja auch, wie vortrefflich das Volk sich musikalisch zu erziehen wisse, wenn ihm nirgends fremde Hände in's Zeug pfuschten, und will Ihnen nur auch ein Beispiel solcher Pfuscherei mittheilen.

Bald nach dem Vorfall der vorgedachten Anekdote fuhr ich durch dasselbe Dorf mit einem Postillon aus der Gegend. Der Bursche war zur Musik aufgelegt wie alle seine Landsleute und blies sein Horn vortrefflich. Aber was blies er in diesen durch ihren eigenen, unberührten Sang berühmten Thälern? Heine's „Schönste Augen" in der lüderlich sentimentalen Melodie von Stighelli! Ein altbayerischer Postillon, so stockig und maulfaul, daß man nicht einmal über Weg und Steg drei Worte aus ihm hervorlocken kann, bläst den Bauern am Fuße des Wendelstein alltäglich die Weise vor:

„Auf deine ſchönen Augen
Hab' ich ein ganzes Heer
Unſterblicher Lieder gedichtet" —

Ich fuhr zwar nicht aus der Haut über dieſen Poſtillon mit ſeinen „unſterblichen Liedern," aber ich glaube feſt, daß die Bauern über kurz oder lang aus ihrer Haut fahren, mit ihren guten Liedern auch manche andere gute Sitte um ſtädtiſchen Flitter eintauſchen und einen ganz andern Menſchen anziehen werden, wenn man ihnen ſtandhaft ſolches Zeug vorſingt.

Nun fördert man aber officiell das muſikaliſche Talent der Poſtillone. In verſchiedenen deutſchen Staaten ſind Preiſe ausgeſetzt für die Poſtillone, welche *am beſten* blaſen. Ich würde vielmehr Preiſe ausſetzen für die Poſtillone, welche *das Beſte* blaſen, nämlich die ächteſten, ſchönſten Volksweiſen. Mit Jenem lockt man den Reiz des Virtuoſenthums gar unter den Bauern hervor; mit dieſem übt man muſikaliſche Volkserziehung. Der Virtuoſen auf der Eſtrade des Concertſaales haben wir ja leider ſchon zu viele; muß denn die Poſtverwaltung auch noch Virtuoſen für den Bock des Eilwagens ausbilden? Und zum Preiſe ſchenkt man dem gekrönten Poſtillon wohl gar ein recht kunſtreiches Poſthorn mit Ventilen, ein Ventilhorn, auf welchem man die ganze Chromatik der modernen Ball- und Opernmuſik blaſen kann, während das alte rohe Poſthorn den Poſtillon *zwang*, ſich hübſch in den einfachen Naturtönen des Volksliedes zu halten.

Ich hätte wahrlich dieſe Poſtillonsgeſchichten nicht berührt; allein Sie meinen, der Staat könne direct nichts thun zur muſikaliſchen Volkserziehung? Sie ſehen aber, er greift hier ia

bereits direct ein, nur mehr pfuſchend als fördernd. Denn ein ſolcher preisgekrönter Poſtillon mit dem Ventilhorn, der den Bauern mit völlig fremden, unverdauten Phraſen die eigene Sangesweiſe verdirbt, iſt eine Kunſtautorität im Dorfe, oft eine größere muſikaliſche Autorität als Pfarrer und Schulmeiſter. Krönte man ihn für das Blaſen ächter Volkslieder, ſo würde man Gutes ſtiften. Sollen denn unſere Politiker abſolut blos gute Menſchen, aber ſchlechte Muſikanten ſein?

Und da ich nun doch einmal von Preiſen und Krönen rede, ſo meine ich, bei unſern landwirthſchaftlichen Volksfeſten, wo man bis jetzt in der Regel nur die Ochſen und Pferde krönt, ſollte man auch dazu eine höhere Saite anſchlagen und neben das Wettrennen, Wettpflügen und Wettſpielen auch ein Wettſingen der Bauern ſetzen. Der Preis aber dürfte nicht ſchlechtweg denen zufallen, die am beſten, ſondern die auch zugleich das Beſte ſingen, nämlich die ächteſten, auf dem eigenen Boden gewachſenen Volkslieder.

Ich weiß, Sie achten dieſe Dinge nicht für klein; denn nicht von oben herab, ſondern von unten herauf reformirt man das öffentliche Leben, und fange ich ja eigentlich nur darum bei den preisgekrönten Poſtillonen an, damit ich mit Beethoven ſchließen kann.

Fünfter Brief.

Heermuſik.

Aus den Budgets unſerer Kriegsminiſterien werden ſtattliche Regimentsmuſiken und Horniſtencorps beſoldet. Der Heerdienſt iſt ja in ſo manchem Stück eine Schule für das Volk, warum nicht auch in der Muſik? Eine ächte Militärmuſik ſoll Volksmuſik ſein, ſie ſoll ſich enge den wirklichen Volksliedern anſchließen; das gibt recht luſtig und hell tönende, recht kriegeriſche Weiſen. Es entſpricht zugleich dem nationalen Charakter des Heeres, welches ſich auch muſikaliſch nicht mit geborgten Lappen ſchmücken ſoll. (Nur muß ich mich gleich von vornherein verwahren, als ob jedes deutſche Volkslied, jedes tändelnde oder ſentimentale Schnaderhüpferl auch zum Soldatenliede tauge. Habe ich doch unlängſt von einer Regimentsmuſik gar das „Mädele ruck, ruck, ruck“ als Marſch aufſpielen hören, wobei es einem ordentlich leid that, daß Männer mit Degen und Schnurrbart ganz ernſthaft hinter einem ſolchen Liede einherziehen mußten.)

Den bildenden Einfluß der eigenen Volkslieder und ächter Soldatenweiſen auf das Heer hat man thatſächlich anerkannt; denn wohl in den meiſten deutſchen Armeen beſtehen beſondere Sängerchöre, die Soldaten werden zum Singen guter friſcher Lieder angehalten, und manches dieſer Lieder nimmt der ausgediente Mann in die Heimath mit, wo es mit den originalen Geſängen des Volkes untrennbar verwächst. Aber was man ſo im Geſange gut macht, das verdirbt man in der Inſtrumentalmuſik: im Chore ſingen die Soldaten nationale Weiſen und auf der

Parade wird ihnen Donizetti und Verdi vorgeblaſen und ein ganzer Hofball parfümirter Polka's und Mazurka's. Es iſt als ob für die Gemeinen geſungen und für die Officiere geſpielt würde. Die Wirkung der Militärmuſik auf den Geſchmack der Maſſen iſt aber tief und weitverzweigt. Wie die Landmeſſe dem Volksgeſang Fingerzeige des höheren Kunſtſtyles gibt, wie der Thurmchoral den Ernſt des geiſtlichen Liedes auch am Werktag dem Bauern einprägt, ſo ſchmettert ihm die Militärmuſik Melodien des Prunkes und Feſtjubels in's Ohr, welche für die Entwickelung ſelbſt der einfältigſten Sing- und Tanzweiſen durchaus nicht verloren gehen. Die Parade iſt das Odeon, das Gewandhaus nicht blos des Soldaten, ſondern des geringeren und bildungsloſeren Mannes überhaupt. Aber welch wunderliche, verwirrende Klänge nimmt er aus dieſem Odeon mit nach Hauſe! Iſt doch dieſe Parademuſik längſt ſprüchwörtlich geworden für eine hohle renommiſtiſche Spektakelmuſik. Der Abhub lüderlicher pariſer und italieniſcher Opernmelodien bringt nicht unmittelbar aus den Theatern ſo tief in das Ohr unſerer Nation als es leider der Fall iſt. Er muß vorher noch einmal in's Kleine verarbeitet, noch einmal verwäſſert werden, und dies geſchieht zumeiſt durch jene fabrikmäßigen Klavierſtücke, welche die grobe Münze des Theaters in zahlloſe Kupferpfennige umwechſeln, und dann durch unſre Militärmuſiken. Durch den Kanal der letzteren geht die fremde Weiſe, verballhornt, unverdaut und unverſtanden alle Stadien des Muſikantengewerbes hinab bis zur Dorfkirmeß. In vielen Gauen hat der eigene Geſang des Volkes längſt nicht mehr Stand halten können gegen die wälſche Opernmelodie, welche dem Bauern auf der

Parade wie auf allen Tanzböden eingetrichtert wird. In der Kriegsmuſik ſollten ſich alle ächt nationalen Weiſen ſammeln, alles Volk erhebend und begeiſternd; ſtatt deſſen ſchlägt uns dieſe Muſik das deutſche Volkslied vollends todt, damit ſich die Lieutenants an Arien und Tanzſtücken unter der Fahne erheben und begeiſtern können, muſikaliſch träumend von einer Primadonna oder von ihren Tänzerinnen vom letzten Ball. Wenn mancher alte Haudegen von einem General, der zum Glücke unmuſikaliſch iſt, die ganze verkünſtelte Militärmuſik zum Teufel wünſcht, ſo liegt dieſem frommen Wunſche ein ſehr richtiger Inſtinkt, ja ein ganz feiner künſtleriſcher und ſoldatiſcher Takt zu Grunde. Muß denn auch unſer nationales Selbſtgefühl nicht tief beſchämt werden, wenn wir heute oder morgen den Italienern oder Franzoſen entgegenrückten, während unſere Muſikchöre denſelben Kriegsmärſche entgegenblieſen, die aus italieniſchen oder franzöſiſchen Opern zuſammengeſtohlen ſind?

Aber was ſollen wir denn blaſen? Das reine Volkslied freilich auch nicht; allein ſo gut man jegliche Arie marſchgerecht verarbeitet, kann man's auch mit den Motiven unzähliger Volkslieder. Man gewinnt dadurch nicht blos nationale Kriegsweiſen, ſondern man bildet auch den Volksgeſang weiter. Denn dieſer ſoll ja nicht ſtehen bleiben; er ſoll ſeine Formen fort und fort reinigen und erneuern, er ſoll neue Ideen und Figuren von Außen aufnehmen, nur müſſen es verwandte und verſtandene Ideen und Figuren ſein. Darum iſt es ſo heilſam, die ächten Lieder größerer Landſtriche zu ſammeln und unter dem Volk zu verbreiten: die Leute aſſimiliren ſich dadurch das Fremde und doch Verwandte und erweitern unvermerkt ihren Liederkreis. Vor etlichen Jahren gab

Max von Bayern eine solche Sammlung für das bayerische Hochgebirg heraus; aber einzelne Pfarrer nahmen den Bauern das frische Liederbüchlein weg, wegen etlicher verliebter Verse, als ob die jungen Bursche allesammt gleich ihnen zum Cölibat geschworen hätten. Große musikalische Pädagogen scheinen diese Pfarrer freilich nicht gewesen zu sein.

Als eine leibhaftige Propaganda für die Erweiterung des Liederkreises auf nationalem Boden sollte eben auch unsere Kriegsmusik auftreten. Sie hat dabei weit leichteres Spiel als jene Liederbüchlein, und braucht sich auch keineswegs zu beschränken auf Motive der Volksweise im engeren Sinn. Gerade unsre größten Tonmeister stehen in der sicheren Plastik ihrer gewaltigsten Melodien dem Volkslied so nahe, daß sie hier dem ganzen Volke verständlich sind und auf dessen Gesang befruchtend zurückwirken können. Oder ist so mancher Marsch von Händel und Gluck nicht eine erhabenere, deutschere und volksthümlichere Kriegsmusik, als eine Arie von Donizetti? Und wenn es gar ein Marsch aus einem Händel'schen Oratorium wäre? Hält man den zermalmenden Ernst, der hier wie mit dem Tritt eines Riesen einherschreitet, etwa für unkriegerisch? Ich glaube fast. Denn wir sind ja nur noch gewöhnt, mit Balltänzen und leichtem Opernsang unsre Mannen zur Schlacht zu führen! Aber diese Sitte, welche das Theater und den Tanzsaal überall dem Heere so nahe rückte, stammt eben aus faulen Friedenstagen, wo die Parade wesentlich eine große Volkskomödie im Freien gewesen ist, und der Statistendienst in Oper und Ballet viel wichtiger für die Grenadiere, als der Dienst in der Fronte und auf der Wacht. Alle unsere großen Klassiker bergen

zahlloſe ächt volksthümliche Motive zur Militärmuſik. Aber man hält es vielleicht für eine Profanation, aus ſo hohen Meiſtern zu ſchöpfen, und manchem ſtrenggläubigen Muſiker ſchauert wohl gar die Haut, wenn er ſich etwa die Themen des Finale's von Beethoven's C-moll-Symphonie als Parademarſch und den Götterfunken der Freude aus der neunten als Feldſchritt zurechtgeſchnitten dächte. Freilich muß unſere Militärmuſik arg heruntergekommen ſein, wenn es wie eine Profanation ausſieht, eine hohe Weiſe in ihren Formen allem Volke zu verkünden; Andere fürchten, ſolch hohe Weiſen möchten im Munde unſrer Regimentstrompeter und Hautboiſten zu Gemeinplätzen abgeblaſen werden und ihren ariſtokratiſchen Odeur im Concerte verlieren, wie ja auch manche Kapellmeiſter keine Haydn'ſchen Symphonien mehr im Concerte aufführen mögen, weil deren Menuette und Adagio's in den Zwiſchenakten des Drama's trivialiſirt werden. Das iſt jene Beſchränktheit der Muſiker, die immer nur ein neues und appartes Stück für vornehm hält, nach der Weiſe der Schneider und Kattunfabrikanten. Kein Architekt glaubt, der Straßburger Münſter verliere an Wirkung, weil tauſend mangelhafte Abbildungen ſeiner Thurmſeite umlaufen, kein Maler, Rafael's-Bilder würden entwerthet, weil die Schule von Athen in Holzſchnitt im Pfennigmagazin ſteht. Warum leben denn ſo viele Muſiker allein dieſes Glaubens? Gerade darin beſtehen ja die größten Meiſter ihre Feuerprobe, daß ſie in aller handwerklichen Verarbeitung niemals ganz zu verderben ſind, daß ihr Geiſt niemals ganz auszutreiben iſt, ſofern nur etliche ächte Grundlinien ſtehen bleiben.

Wenn man aber mit ſo leichter Mühe von Außen her

verderbend auf die muſikaliſche Erziehung des Volkes wirken kann, ſollte es dann ſo unmöglich ſein, mit denſelben Kräften fördernd zu wirken? Unnahbar iſt ein Ort doch wenigſtens nicht, an welchem man Zerſtörung übt; aber freilich iſt Zerſtören leichter als Aufbauen.

Sechster Brief.

Geige und Klavier.

Wir führen die Jugend zum Studium der Poeten alter und neuer Zeit, nicht, damit ſie Verſe machen und Gedichte deklamiren lerne, ſondern auf daß ſie den Geiſt der Völker und Zeiten erkenne und unterſcheide, wie er ſich in der Dichtkunſt ſpiegelt. Darum ſtudirt man griechiſch um der griechiſchen Dichter willen, die griechiſchen Dichter um der geſammten griechiſchen Cultur willen, griechiſche, römiſche und deutſche Cultur aber um der Humanität, um der freien menſchlichen Bildung willen, und nennt alſo das Ganze Humanitätsſtudien.

So hoch greift man's beim Muſikunterricht noch lange nicht. Wir laſſen unſern Kindern das Klavierſpielen, Geigen, Singen lehren, an guten und ſchlechten Muſtern; ſie können dann mit dieſen Fertigkeiten treiben, was ihnen beliebt. Die meiſten Muſiker wiſſen ſich ſelber nicht einmal Rechenſchaft zu geben über Geſchichte und Aeſthetik ihrer Kunſt: wie ſollten ſie das Andern beibringen? Wer aber blos ſpielen kann, der kann eben nichts weiter als — ſpielen. Spielen iſt ein Zeitvertreib

und jeder bloße Zeitvertreib macht zuletzt dumm. Ich spreche hier nicht von der Heranbildung junger Künstler, sondern von der allgemeinen Erziehung durch die Kunst. Da hat es dann doch wahrhaftig einen gar kleinen pädagogischen Werth, wenn Einer fingerfertig wird auf dem Klavier oder der Geige; hingegen einen sehr hohen, wenn er es dahin bringt, gute Musik zu verstehen, tüchtig Partitur zu lesen, die Gesetze der Composition zu begreifen und in ihrer Anwendung zu beurtheilen, die Style der verschiedenen Zeiten und Schulen sich einzuprägen und die großen Meister in ihrem historischen Charakterbilde stets leibhaftig vor Augen zu haben. Jenes ist bloßer Musikunterricht; dieses musikalische Erziehung.

Es sind in neuester Zeit eine Menge billiger Partiturausgaben erschienen, und ein unschätzbarer Gewinn ward uns namentlich durch die handlichen Partiturstiche der größten Kammer- und Concertwerke, der Quartette und Symphonien unserer drei großen Instrumentalmeister: Haydn, Mozart und Beethoven. Wie wenig können aber diese nationalen Schätze vorerst benutzt werden, da die große Mehrzahl unserer Musikfreunde und sehr viele Musiker dazu solche Partituren gar nicht zu lesen vermögen oder doch die damit verbundene Geistesarbeit scheuen! Was hilft uns denn all unser endloses Musiciren, wenn es uns nicht einmal befähigt, die edelsten Werke unserer Klassiker im Original und ohne die Eselsbrücke eines Klavierauszugs für uns zu genießen und zu studiren?

Wie das einseitige Haften in der Technik der Fluch unserer gegenwärtigen Musikzustände ist, so auch insbesondere des Musikunterrichts. Die Musik wird ruinirt durch die Musiker. Mit

demſelben Aufwand an Zeit und Kraft, den wir daran ſetzen, daß die Schüler die techniſchen Schwierigkeiten werthloſer Tagesmuſik überwinden, brächte man ſie auch zum Spiel und Verſtändniß der einfachen Partituren klaſſiſcher Meiſter. Mit ſolcher Kunſt könnten unſere jungen Herren und Damen dann freilich nicht im Salon glänzen, allein es wäre ihnen dafür eine Fülle des reichſten Bildungsſtoffes für's ganze Leben erſchloſſen. Die Faulen und Unbegabten aber, die immer noch erträglich klimpern lernen, ſchreckten vorweg vor der ernſteren Arbeit zurück und hingen die Muſik gleich ganz an den Nagel.

Damit Sie jedoch nicht meinen, ich fordere das Unmögliche, ſo will ſich an einige Züge aus meinen eigenen muſikaliſchen Lehrjahren anknüpfen, wo mich Glück und Zufall auf Umwegen zu denſelben Zielen führte, die man geraden Weges und mit Abſicht dann doch wohl noch weit ſicherer und bequemer wird erreichen können.

Ich lernte frühzeitig die Geige; von dem Klavier dagegen hielt mich mein Vater möglichſt lange fern; denn er haßte dieſes Inſtrument als buhleriſch, charakterlos und widerborſtig gegen eine ſtrenge Stimmführung, und wenigſtens ein Theil ſeiner Abneigung hat ſich auch auf den Sohn vererbt, der das Klavier am liebſten als ein höchſt nothwendiges Uebel gelten laſſen möchte.

Dagegen war mein Vater ein leidenſchaftlicher Quartettſpieler, und ein regelmäßiges Streichquartett im Hauſe ſein Stolz und ſeine Freude. Ich achte es als einen großen Segen für mein ganzes Leben, daß ich ſo manches Jahr lang, da ich noch gar nicht oder nur ganz dürftig muſiciren konnte,

dennoch viele hundertmal mit den keuſcheſten, reinſten und reichſten Weiſen Haydn's, Mozart's und Beethoven's in den Schlaf gegeigt worden bin! Denn wenn auch ein Kind ſo hohe Werke nicht verſteht, ſo iſt es doch nicht gleichgültig, ob zuerſt Traumbilder himmliſcher Schönheit oder verzerrter und ſeichter Manier vor unſerer Seele dämmern.

Genug, ich lernte zu jenen großen Meiſtern wie zu den treueſten väterlichſten Freunden aufblicken, noch ehe ich ſie verſtand, und ſie wurden mir ſchon ſehr frühe eine Autorität, ein Heiligthum, woran mir Keiner taſten durfte.

Es iſt hier nicht meine Sache, nachzuweiſen, wie man geigen lernt. Techniſche Schule macht man an Schulſtücken und nicht an Tondichtungen. Aber wer die Scalen geigt etwa mit jener geiſtvoll contrapunktirten Begleitung, welche Cherubini für die Violinſchule des Pariſer Conſervatoriums geſchrieben hat, wer alſo ſchon beim bloßen Handwerksſtudium klaſſiſche Luft athmet, dem iſt damit von Anbeginn die Lehre gegeben, über dem Handwerk niemals die Kunſt zu vergeſſen.

Deutſche und italieniſche Meiſter der klaſſiſchen Periode bieten unendlichen Stoff zu guten Schulſtücken; man muß ſich nur die Mühe nehmen, die einfachſten, edelſten und charaktervollſten Weiſen für dieſen Zweck auszuziehen und zu bearbeiten. Viele Tondichter zweiten und dritten Ranges, aber aus guter Zeit, bergen, obgleich im Ganzen veraltet, im Einzelnen oft gerade die köſtlichſten Perlen für dieſen Zweck. Welcher Violinlehrer und welcher Klavierlehrer gewinnt den Ruhm, handgerechte kurze Schulſtücke herzurichten aus den Werken Händel's, Bach's und ſeiner Söhne, Scarlatti's, Leo's, Durante's, Pergoleſe's

Beſozzi's, Haſſe's, Benda's, Gluck's, der großen Wiener Meiſter und ihres reichen Schülerkreiſes? Uebungsſtücke, bloß für den Schulzweck erfunden, ſind immer todt und entzünden kein Leben, und ein Mann, der, wie Bach, Klavierübungen ſchreibt, die trotzdem unvergängliche Kunſtwerke, iſt vielleicht in der ganzen Kunſtgeſchichte nicht zum zweitenmale dageweſen.

Wie man für die Schulen Anthologien aus den klaſſiſchen Dichtern macht, ſo mache ich ſie auch aus den klaſſiſchen Muſikern: dies wäre ein Grundſtein zum hiſtoriſchen Studium der Muſik. Auch bei der bloßen Fingerübung wird ſich dann der Schüler unvermerkt ſchon einleben in einen edeln und reinen Styl; er wird nicht blos Muſik ſpielen, ſondern auch Muſik verſtehen lernen.

Für dieſen ganzen Gang einer hiſtoriſchen Erziehung iſt aber die Wahl des Inſtrumentes entſcheidend, woran man das Handwerkliche des Spielens ſich aneignet. Die Lieblingsinſtrumente der Dilettanten bezeichneten zu jeder Zeit den Geiſt der Epoche. In den Tagen des ſchnörkelhaften Rococo plagten ſich die Liebhaber mit der eigenſinnigen, complicirten Laute, mit der überladenen Viole d'amour, überhaupt mit tonſchwachen, ein ewiges Harpeggio begünſtigenden Saiteninſtrumenten. In der klaſſiſchen Periode kam dagegen bei den Muſikfreunden die Geige obenauf, dieſes wunderbare Inſtrument, welches darum das ausdrucksfähigſte iſt, weil es das einfachſte, das Inſtrument, welches allezeit verdorben wurde, wenn man es durch äußere Zuthat verbeſſern wollte, das Inſtrument, welchem man vor allen Seele zuſchreibt, während es geiſtlos angefaßt das trockenſte Holz bleibt — lauter Züge, die von der klaſſiſchen Muſik

ebenſogut, wie von der Geige gelten. Zur Zeit der ſentimentalen romantiſchen Epigonen dagegen ſiegte die weiche Flöte, die Harfe, die Guitarre, ſchwächliche Inſtrumente einſeitigen Charakters, die mit Maß und dienend bezaubern können, im Unmaß aber und herrſchend langweilen. Gegenwärtig beugt ſich der Dilettantismus dem encyklopädiſchen aber charakterloſen Klavier, dem rechten Tonwerkzeuge einer Kunſt-Aera, die Alles verſuchen und reproduciren will, wobei ihr dann die Originalität des Schaffens naturgemäß verloren geht. Sehr charakteriſtiſch nennt man das Klavier jetzt häufig ſchlechtweg „das Inſtrument," wie man in den alten Tagen der abſoluten Kirchenmuſik die Orgel ſchlechtweg das Inſtrument, Organon, nannte.

Eine ordentliche muſikaliſche Erziehung heiſcht das Studium zweier Inſtrumente: zuerſt der Geige und ſpäter des Klaviers. Sie meinen wohl, dies ſei zu viel? Allerdings zu viel, wenn man zum bloßen Amüſement muſiciren, oder Virtuoſität auf einem Inſtrumente gewinnen will. Aber dieſe beiden Zwecke widerſprechen an ſich ſchon einer guten Muſikbildung. Ich begehre nur eine mäßige Technik; denn ſie genügt, um uns nicht zwar die vollendete Wiedergabe, wohl aber das volle Verſtändniß aller wahren Meiſterwerke zu erſchließen. Bekanntlich gebieten ſelbſt viele unſerer berühmteſten Kapellmeiſter und Componiſten nur über ſolch eine mäßige Spiel-Technik und ſind darum doch in viel tieferem Sinne Muſiker, als die glänzendſten Virtuoſen. Ja man ſagt wohl gar ſprüchwörtlich: er ſpielt ſo ſchlecht wie ein Kapellmeiſter. Wem es aber zu ſauer dünkt, die zwei Hauptinſtrumente auch nur mäßig zu erlernen, der ſoll eben

ſeinen Bildungsſtoff anderswo, als in der Muſik ſuchen. Denn wenn ich ſage, es werde dermalen zu viel muſicirt, ſo meine ich nicht, daß die Berufenen weniger, ſondern daß weniger Unberufene muſiciren ſollen. Sie ſehen übrigens, daß ich nur an junge Männer und nicht an die Frauen denke, für welche man ganz andere Briefe über muſikaliſche Erziehung ſchreiben müßte.

Die Geige führt uns zunächſt zu den älteren Klaſſikern; das Klavier wird — trotz Bach — immer mehr bei der modernen Zeit anknüpfen. Unſere klaſſiſchen Inſtrumentalmeiſter haben ihre originalſten Formen und Weiſen im Geiſte der Geige erſonnen, ſie haben ſogar häufig ihren Satz unbewußt für die Geige gedacht, wenn ſie für das Klavier ſchrieben; ſie componirten aus dem Streichquartett heraus, wie etwa Cornelius aus der Zeichnung heraus malt, die alten Venetianer dagegen aus der Farbe. Bei Beethoven beginnt der Uebergang zur modernen Art, die zunächſt am Klavier und für das Klavier muſikaliſch denkt und nur allzuoft die ächte Klavierphraſe auch auf Quartett, Orcheſter und Geſang überträgt. Die Schubert'ſchen Quartette z. B. ſind doch eigentlich nur großartige Klavierphantaſien für Streichinſtrumente bearbeitet, während mancher Haydn'ſche Klaviersatz umgekehrt das reine Streichduett iſt. So würde Bach der menſchlichen Stimme nicht ſo abenteuerliche Dinge zumuthen, wenn er nicht aus der Orgel heraus componirt hätte. Um Mozart vollauf zu würdigen, muß man Sänger und Geiger ſein; um Haydn, ein Geiger; der bloße Klavierſpieler wird dieſe Meiſter immer zu gering ſchätzen; denn wo ſie für das Klavier mitunter nur in Formen ſpielten,

die der Zeit verfallen, da enthüllen ſie im Quartett und der Symphonie ihre eigenſten unſterblichen Gedanken. Zum Verſtändniß der modernen Muſik muß man dagegen Klavier ſpielen. Eine Mendelsſohn'ſche Symphonie läßt ſich ganz wirkungsreich im Klavierauszuge geben; das einfachſte Haydn'ſche Quartett dagegen kann man ſo wenig in die Sprache des Klaviers überſetzen, wie den Homer in's Franzöſiſche. Wer aber Beethoven, den großen Vermittler beider Extreme, vollauf würdigen will, der muß Klavier ſpielen und geigen können.

Die Geige weckt die Sehnſucht nach dem Partiturſtudium; das Klavier erfüllt ſie; die Geige lehrt uns die melodiſchen Formen in ihrer reinſten Plaſtik durchempfinden; das Klavier verbindet ſie. Daher entſetzt ſich der Geiger vor blos modulatoriſchen Effekten, die nicht in ſcharfer melodiſcher und contrapunktirter Geſtaltung durchgearbeitet ſind. Das Geigenſpiel iſt ein ſicheres Gegengift wider die formloſe, narkotiſche Modulationsmuſik der Wagner'ſchen Schule. Dergleichen Dinge kann man nur am Klavier ausſinnen. Dazu heiſcht die Geige von Anbeginn eine unendlich müheſeligere Zucht der Schule als das Klavier, und ihre ſpröde Technik ſchreckt den talentloſen Schüler ſofort zurück, indeß das Klavier für den Spieler die Töne ſelber bildet und Muſik macht und ſo nicht ſelten die unberufenſten Leute verlockt, ihr Leben lang zu ihrer eigenen Verdummung an den verzauberten Taſten fortzuklimpern. Das Klavierſpiel konnte eine Modeſeuche werden, das Geigen wird es niemals.

Siebenter Brief.

Hiſtoriſche Studien.

Ich kehre zu meinem eigenen muſikaliſchen Entwickelungsgange zurück.

Die Geige wird erſt im Zuſammenſpiel vollauf lebendig. Im Quartett oder Trio eine leichte zweite Stimme mitſpielen zu dürfen, ward für mich allmählig der höchſte Lohn meiner Studien. Nichts reizt aber mehr, in den innern Bau eines Tonwerkes zu blicken, als wenn man fleißig Mittelſtimmen ſpielt. Man lernt da Partitur hören, während der erſte Geiger häufig nur ſich ſelber hört. Partiturhören iſt aber die erſte Vorſtufe zum Partiturleſen. So zeigt das Quartettſpiel dem Schüler lockende Geheimniſſe in der Ferne, während das Klavier dieſe Geheimniſſe gleich ſichtbar darlegt und darum unendlich weniger das Nachdenken reizt.

Genug, ich begann durch das Quartett meine Schule mitten aus dem Centrum der abſoluten Muſik heraus und dachte mir, wer alle Quartette Haydn's, Mozart's und Beethoven's ſpielen könne, der ſei ein ganzer Geiger, und wer ſie alle verſtehe und in dem Wie und Warum jeglichen Tongefüges beurtheilen könne, der ſei ein ganzer Muſiker. Und man brauche da nicht weiter zu fragen, wer ſein Lehrmeiſter in der Tonkunſt geweſen, denn er ſei eben ſelber ein Meiſter.

Dieſes Grunddogma erweiterte ſich mir ſpäter zwar, im Weſen aber blieb es dennoch ſtehen und feſt ruhete auf ihm all' meine entwickeltere muſikaliſche Erkenntniß.

In dem Muſikzimmer des väterlichen Hauſes war eine an hiſtoriſchen Seltenheiten reiche muſikaliſche Bibliothek aufgeſtellt; doch durfte ich mich anfangs nur verſtohlen in die alten Notenbücher einwühlen und meinen Heißhunger nach neuen Meiſtern und Werken ſtillen.

Zuerſt war es eine Händel'ſche Partitur, die mich feſſelte, und zwar eine Händel'ſche Oper. Es war die erſte Opernpartitur, die ich in meinem Leben zu Geſicht bekam. Wie imponirte mir die magere Inſtrumentirung, die bei ſeltenen Effektſtellen höchſtens noch ein paar Oboen und Hörner zu dem Streichquartette fügt! Im Geiſte klang mir eine Fülle und Kraft aus dem armen Händel'ſchen Orcheſter heraus, wie ſie etwa unſere Urgroßväter herausgehört haben mögen, wie ſie aber das moderne Ohr ſo leicht nicht mehr in dieſen einfachen Tonreihen finden wird. Ich war beſtrickt von der heimlich ſtudirten Händel'ſchen Oper, wie andere junge Leute von einem heimlich geleſenen Roman. Freilich widerſtrebte anfangs die ſpröde, fremde Form des alten Werkes. Allein, wenn uns das Alte noch neu iſt, übt es dann nicht denſelben Reiz der Neuheit wie das Neueſte? Zudem lebte ich des Glaubens, daß nicht Händel, ſondern daß nur ich ein Eſel ſei, wenn mir ſeine Muſik ſchlecht klinge und bemühte mich darum redlich, Sinn und Ausdruck in die verſchnörkelten Rococo-Arien zu bringen. Dieſe äſthetiſche Gewiſſensangſt trug gute Frucht. Ich lernte unterſcheiden zwiſchen dem äußern vergänglichen Schmuck und dem dauernden Kern eines Kunſtwerkes; ich lernte meinen eigenen unreifen Geſchmack beugen vor den herben Formen eines großen Meiſters. Schon um dieſer Selbſtbezwingung

frühreifer Naseweisheit willen kann man die Jugend nicht zeitig genug zu jenen Kunstwerken führen, die innerlich ewig lebendig, aber doch in ihrem äußeren Glanze längst verblichen sind. Händel's gewaltigen Geist habe ich doch herausgeahnt aus den Schnörkel-Arien seines Ulyß und Agamemnon, und als ich später die Oratorien kennen lernte, war meine Freude nicht gering, so ganz denselben Charakter hier gestalten und walten zu sehen, nur heldenhafter noch und deutscher und, wenn das nicht zu kühn klingt, sittlich erhabener in Ziel und Form seines Schaffens. Ich versöhnte mich mit dem Gedanken, daß auch der Genius seinen Zoll der wandelnden Mode zahlen muß, ohne daß er darum aufhört, für alle Zeiten zu dichten; aber mich faßte auch von da an ein Grimm gegen jene Musiker, welche überall am Handwerk kleben bleiben und meinen, Bach sei veraltet, weil er so starr contrapunktirt, Gluck's und Händel's Instrumentation müsse mit dicken neuen Farben aufgefrischt und übermalt werden, wenn sie dem modernen vergröberten Ohr wieder genießbar werden solle; Haydn's Symphonien seien Zopf, weil er die Hörner und Trompeten doch in gar zu schlichten Naturtönen blasen lasse.

Uebrigens liegt auf der Hand, daß ich mich als ein Geiger, der kaum ein wenig Klavier zu klimpern begann, mit dem Studium meiner Händel'schen Partitur weidlich plagen mußte. Da wurden die Quartettstimmen der Ouverture, Zwischenakte und Chöre ausgeschrieben und unter Freuden gegeigt, und je mehr man diese wunderliche Musik belächelte, um so eifriger suchte ich sie zu verstehen, zu erläutern, zu vertheidigen. Die einfachsten Arien, blos von einer unbezifferten Baßstimme

begleitet, wurden wohl auch gesungen, indem ich dieses ganze Orchester auf dem Violoncell selber dazu spielte, und ich empfand dabei den Reiz eines sicher contrapunktirten, in großartiger Einfalt angelegten zweistimmigen Satzes tiefer, als wenn ich die Begleitung vollgriffig in einem ergänzten Klavierauszug gespielt hätte. Aber ich erkannte doch auch die Nothwendigkeit Klavier zu lernen, dessen fruchtbarster Beruf als Werkzeug bequemen Selbststudiums der gesammten Musik mir jetzt erst hell einleuchtete.

Die klassischen Meister des Streichquartetts waren mir entgegengeführt worden, meinen Händel dagegen hatte ich mir selber errungen und zwar in einer Zeit, wo ich nach dem hergebrachten Gange des damaligen Musikunterrichtes wahrscheinlich noch mit den Récréations musicales von Herz, Rondos von Hünten und andern nach neuestem Pariser Muster lackirten Unterhaltungsstücken „erzogen" worden wäre. Wie frisch und neu muthete mich später die Sprache der Händel'schen Oratorien an, weil ich vorher gelernt hatte, auch in den veralteten italienischen Opernarien den deutschen Geist des Meisters zu erkennen! Zugleich war mir aber auch der Sinn für die einfache Großheit der alten Italiener erschlossen. Wenn ich von da an Händel's Lob hörte, dann lauschte ich ihm begieriger, als hörte ich mein eigen Lob; denn er war ja ein Jugendfreund, den ich mir selber früh gewonnen hatte. Seine fest und stätig in kühnen Schritten vorschreitenden Bässe, die seiner Rhythmik vor allen andern Meistern den königlich gemessenen Schwung geben, sind mir tief in die Seele gegangen, und in mancher Lebenslage kam es mir schon vor, als müsse ich selber jetzt fest vorschr-

wie ein in Octavengängen einherdröhnender Händel'scher Grundbaß. Der mannhafte Ernst dieser Musik wächst hinein in den Charakter dessen, der sie mit Hingabe studirt; darum soll, wer ein rechter Mann werden will, seine historischen Musikstudien mit Händel anheben.

Nun möchte ich die bisher beschriebenen Anfänge meiner musikalischen Erziehung wahrlich nicht im Einzelnen zum Muster aufstellen. Im Ganzen aber halte ich folgende Hauptzüge fest:

Man lerne zuerst geigen und nachher das Klavier.

Der Geiger suche sich durch das Quartett zunächst im Centrum der absoluten Musik festzusetzen. Leicht wird er von da den Weg finden zu jedem andern Zweige seiner Kunst.

Hat er solchergestalt in der klassischen Zeit festen Fuß gefaßt, dann gehe er zur vorklassischen, die er jedoch ohne das Klavier viel weniger als jene wird bewältigen können. Doch soll man sich hier mit dem Lesen der einfachsten Partituren plagen, bevor man sich's am Klavierauszuge bequem macht. Je mehr Einer mit sauerm Fleiß und gebührender Selbstverleugnung sich hineingearbeitet hat in die spröden, fremden, veralteten Formen der vormozartischen Periode, um so stärker ist er gewappnet gegen den Zauber jener glatten Formspielerei, die sich in unserer Zeit für Musik ausgibt.

Es ist eine alte tiefe Weisheit, daß wir die Jugend zunächst durch das mühselige Studium der nach Stoff und Form uns ferneliegenden altdeutschen, griechischen und römischen Dichter vorbereiten zum Verständniß des modernen Geistes. Kann man dort mit Homer und den Nibelungen beginnen, dann

kann man es in der Muſik noch viel leichter mit Händel und Haydn. Hier fährt man aber flugs mit den neueſten Opern- und Tanzſtückchen darein, wenn der Schüler eben noch am ABC ſitzt, ja man ahnt gar nichts Arges, wenn das Gemüth eines Kindes vergiftet wird mit üppiger, lüſterner, koketter Muſik, die etwa für einen Pariſer Salon oder die Hefe des großſtädtiſchen Theaterpöbels erſonnen iſt; man bearbeitet ſolche Muſik zum Schulgebrauch und ſchneidet Lehrſtücke für zwölfjährige Kinder aus Tänzen, nach welchen das Ballet der großen Oper tanzt! In einem Nonnenkloſter von ſtrenger Regel, welches eine Erziehungsanſtalt für junge Mädchen beſitzt, hörte ich unlängſt Proben des Muſikunterrichts. Ein fünfzehnjähriges Kind ſang eine mit cadenzirten Seufzern, Trillern und ähnlichen Rührungsſchüttlern durchwebte Arie, deren Styl ſo etwa die Mitte hielt zwiſchen Meyerbeer und Verdi, und die Nonne ließ die verminderten Septimenaccorde der Begleitung im Tremolando durch das Klavier brauſen, daß der Contraſt dieſer weltlich lüſternen, dämoniſch leidenſchaftsvollen Muſik und des weltentſagenden Geſichtes und Gewandes der Spielerin und der kindlichen Unſchuld der Sängerin mir durch Mark und Bein ging. Statt des Operntextes war aber — eine Hymne an die Madonna unterlegt! Als ob hier die Muſik nicht viel giftiger wäre, denn der Text! Die Madonna hatte man arglos als Primadonna coſtümirt. In vielen Kloſterſchulen ſoll derſelbe ſchneidende Widerſpruch zwiſchen der muſikaliſchen und ſonſtigen Erziehung gangbar ſein ſeit alten Tagen, und ich beſitze ſelber die Partitur einer Oper von Jomelli aus der Bibliothek eines aufgehobenen Kloſters, in welcher die alten

Mönche die erhabenſten Stellen des Meßtextes den ſüßeſten ſchäferlichen Liebesarien unterlegt haben. Aber man muß nicht meinen, dieſer Widerſinn exiſtire blos im Kloſter; er exiſtirt offen und verhüllt im Muſiktreiben der ganzen gebildeten Welt. Es macht keine wälſche Oper Glück, ſo laufen auch flugs ihre Weiſen in handgerechtem Auszug durch alle Lehrſtunden, während es Niemand an der Zeit hält, die ſtrengen, ernſten, den Geiſt ſtählenden und zur wirklichen Arbeit zwingenden Werke der alten Meiſter nach einem umfaſſenden Plane für die Lehre zu bearbeiten. Hier kann ein muſikaliſcher Pädagog noch als ein Reformator auftreten. Er würde nicht lange einſam ſtehen. Die Gebildeten würden ihm zufallen, die Leute, welche längſt ſchon den ſittenverderbenden Einfluß unſers dilettantiſchen Muſikbetreibens wahrgenommen haben, ohne ſich über den Grund dieſer Thatſache klar zu werden, die Leute, welche es darum jetzt ſchon vielfach vorziehen, ihre Kinder ohne Muſik auszubilden, als ſie mit der Muſik in geiſttödtender Spielerei tauſend unerſetzliche Stunden verträumen zu laſſen.

Achter Brief.

Das ſubjektive Pathos.

Sie finden einen noch unausgeſprochenen Hintergedanken darin, daß ich blos die guten alten und nicht auch die guten modernen Meiſter für die Schule empfehle und meinen, es

ſei nicht blos die einfachere Form, ſondern auch die Kühle der Empfindung, die Leidenſchaftloſigkeit, das Maßhalten im ſubjektiven Pathos, um deßwillen ich Jene pädagogiſch um ſo viel höher ſtelle. Ganz gewiß; — wenn man dieſe Worte recht verſteht. Aber es fleckt mir nicht recht, mit einem Politiker von Empfindung und Leidenſchaft zu reden; weit beſſer gelang es mir jüngſt, da ich über dieſes Thema an eine Dame ſchrieb. Geſtatten Sie, daß ich Ihnen als einem Diplomaten, der zwiſchen den Zeilen zu leſen weiß, das Concept jenes Briefes kurzweg abſchreiben laſſe. Es lautet wie folgt:

„Liebe Freundin!

„„Ich bin eine leidenſchaftloſe Natur, im Leben wie in der Kunſt““ — ſo ungefähr ſprachen Sie; — „„ich weiß, daß ich warm und begeiſtert zu ſingen vermag: aber jene Leidenſchaft des Vortrags finde ich nicht, die uns bei andern Sängerinnen aus jeder Note entgegenzittert, gleich als hätten ſie ihre ganze Seele ſelbſt in jeden Auftakt und in jeden Schlußſchnörkel gegoſſen. Das Concert liegt mir darum weit näher als die Bühne. Es gibt Menſchen wie Lieder, bei welchen jeglicher Ton accentuirt iſt. Jene verſtehe ich nicht, dieſe mag ich nicht ſingen. Erwärmt und begeiſtert habe ich mich ſchon für manches geliebte und verehrte Menſchenherz; leidenſchaftlich hingegeben jedoch an keines. Die Schule der Kunſt wie des Lebens waren mir vor Allem ein ſteter Kampf wider die Leidenſchaft. Wo nur ein Triebreis derſelben aufſchoß, da hab' ich es, wie die Gärtner ſagen, zurückgeſchnitten, und wenn ich einer Freundin recht nahe kam, dann zwang ich ſie das Gleiche zu thun.““ — —

So ungefähr sprachen Sie, als wir gestern Abend am Ufer des Sees lustwandelten, und auf jeden Ihrer Sätze zuckte in mir Antwort und Widerspruch: da wurden wir durch den fröhlichen Schwarm unserer Freunde unterbrochen, und ich mußte meinen ganzen Krieg gegen Ihre Ketzereien stille in mir selbst auskämpfen und kam nicht mehr zum Wort. Aber ich will die Sache los werden, die mich ernsthaft in Harnisch gebracht hat; darum gebe ich Ihnen meine Antwort schwarz auf weiß zum weiteren Bedenken, bis wir uns wiedersehen.

Sie behaupten in Einem Athem leidenschaftlos zu sein und — fort und fort jeden Sprößling von Leidenschaft, der in Ihnen aufwuchere, zurückzuschneiden. Das ist ein Widerspruch; denn wer gegen seine Leidenschaft kämpft, ist eben darum nicht leidenschaftlos. Eher umgekehrt: wer sich selber zur Leidenschaft anreizt.

Ich stand einmal zwischen den Coulissen, als eine gefeierte ächt moderne Sängerin sich eben anschickte, die hochdramatische Scene im vierten Akt von Meyerbeer's Hugenotten zu singen. Sie zerzauste ihr wild herabhängendes Haar, welches der Friseur doch schon so kunstreich zerzaust hatte, noch viel kunstreicher, stürzte auf mich zu, rief: „Aufregung, recht viel Aufregung! Leidenschaft, wüthende Leidenschaft!“ wüthete sich durch Worte des Affektes in den Affekt, flog dann auf die Bühne und sang die Scene mit einer solchen Gewaltthat des entfesselten Pathos, daß der gesammte Kunstpöbel ihren Gefühlssturm durch seinen Beifallssturm noch überstürmte. Von Stund' an erkannte ich, daß diese gepriesene Meisterin der Dramatik eigentlich eine rechte todte, leidenschaftlose Natur sei, die sich

mit Gewalt den Affekt von Außen holen mußte, den ſie nicht in ſich ſelber fand. Sie war mir damit freilich eine vollendete Repräſentantin Meyerbeer'ſcher Muſik und zugleich jener muſikaliſchen „Leidenſchaft“ im modernen Sinne, deren Nichtvorhandenſein bei unſern Klaſſikern man jetzt ſo ſchlechthin für Trockenheit und Philiſterei zu erklären pflegt.

Verfolge ich dagegen, wie Sie Gluck und Mozart ſingen, ſo erſcheint mir ein ganz anderes Bild. Je größer die Aufgabe, um ſo geſammelter und ruhiger ſind Sie vorher, nämlich nicht bewegungslos, ſondern Ihre Bewegung niederkämpfend, um ſo maßvoller beginnen Sie, und je mehr Sie die Leidenſchaft äußerlich zurückdrängen, um ſo ergreifender laſſen Sie uns ahnen, wie tief Sie von derſelben inwendig bewegt werden. So machten es auch jene klaſſiſchen Meiſter, ſelbſt wenn ihre Weiſen wie im Sturme des wogenden Menſchenherzens einherbrauſen ſollten. Denn die moderne Muſik ſcheint meiſt leidenſchaftlich ohne es zu ſein; die klaſſiſche aber iſt leidenſchaftlich ohne es zu ſcheinen.

Wir ſtreiten uns alſo blos um ein Wort, nicht um die Sache, — um das Wort „Leidenſchaft.“

So lange die wärmſte Empfindung, das reichſte Gefühlsleben unterthan bleibt dem abwägenden und zergliedernden Verſtande, iſt es nicht Leidenſchaft. Dieſe erwächst erſt, wenn unſer Gefühl auf Einen Punkt geſammelt, nach Einem Ziele ringend, übermächtig wird und unſern ganzen inwendigen Menſchen packt und mit ſich fortreißt nach jenem Ziel. Alſo wäre Leidenſchaft eine einſeitige Aktion unſers Geiſtes? und jeder einſeitig webende Organismus iſt unharmoniſch, iſt

krankhaft. Leidenſchaft iſt ein Leiden, eine Paſſivität der höheren Geiſteskräfte unter dem Joche der niederen! So urtheilen Sie. Ich aber will Sie wiederum zu unſern muſikaliſchen Klaſſikern führen, um Ihnen zu beweiſen, daß Ihr Urtheil noch viel einſeitiger iſt als Ihr Geſpenſt der Leidenſchaft.

Wenn der Muſiker, leidenſchaftlich erregt, ein Thema erfaßt, welches vielleicht ſelbſt wieder die volle Gluth einer Leidenſchaft malen ſoll, dann wird er in der That weniger noch als andere Künſtler dem verſtändigen Nachdenken Raum geben. Aber wird er darum unharmoniſch, krankhaft, ſinnlos componiren? Vielleicht; nämlich wenn er zum Künſtler nicht geboren iſt. Denn zum Künſtler geboren ſein heißt: niemals verſtändig ſchaffen können, und aber eben darum niemals unverſtändig. Man ſagt, der geborene Künſtler folgt ſeinem Genius. Dieſer Genius aber iſt das Geſammtbewußtſein unſerer ſittlichen, intellektuellen und äſthetiſchen Perſönlichkeit, welches uns als ein himmliſcher Schutzgeiſt gerade dann am richtigſten führt, wenn uns die Leidenſchaft des Schaffens gar nicht mehr zum verſtändig zergliedernden Nachdenken kommen läßt. Der Stümper componirt krankhaft, incorrect, formlos indem er leidenſchaftlich componirt; der klaſſiſche Meiſter dagegen, der Mann des Genius, ſetzt niemals correcter und formvollendeter, als wenn er ſich zur höchſten Leidenſchaft aufgeſchwungen hat. Gleich dem Nachtwandler geht er im Mondlicht und Sternenſchein ſicher auf ſchmaler Kante mit geſchloſſenem Auge, und nur wenn ihm der altkluge Verſtand plötzlich ein brennendes Talglicht unter die Naſe hält, fällt er herunter. Darum weiß er oft nicht, warum er ſo und nicht anders

ſchafft, und gibt doch den Gelehrten die herrlichſten Theſen auf, woran ſie ſpäter nachweiſen, daß und warum er ſo und nicht anders habe ſchaffen müſſen. Verſtehen Sie nun mein Paradoxon, daß der geborene Künſtler niemals verſtändig ſchaffen könne und doch eben darum niemals unverſtändig?

Dies aber iſt das Befruchtende des Studiums aller ächt claſſiſchen Kunſtwerke, daß in ihnen der Conflikt zwiſchen Leidenſchaft und Verſtand geſchlichtet erſcheint durch den Genius, daß Maß und Ruhe in ihnen das Produkt der tiefſten Bewegung iſt, daß ſie uns leidenſchaftlos bedünken, wenn wir ſie zum erſtenmale ſehen, aber mehr und mehr der gewaltigſten Leidenſchaft voll, je tiefer wir ihnen in's Herz ſchauen.

Unter allen Ihren Sätzen laſſe ich nur den Einen gelten, welcher die Leidenſchaft in der Kunſt und im Leben vollſtändig gleich ſtellt. Auch im Leben iſt nur die baare Mittelmäßigkeit leidenſchaftlos — ein neuer Beweis, daß Sie es nicht ſein können. Wem aber jenes harmoniſche Geſammtbewußtſein fehlt, welches uns in allem Sturm der Leidenſchaft vor dem Unvernünftigen und Unſittlichen bewahrt, jener Genius, der uns zwar manchen tollen Streich, aber niemals einen dummen und ſchlechten thun läßt, der iſt überhaupt nichts beſſeres werth, als daß er an ſeiner Leidenſchaft zu Grunde gehe. Dieſer Genius aber iſt nicht blos angeboren, er iſt zugleich ein Produkt unſers ganzen Lebens, und es iſt ein böſer Aberglaube, als ob uns der Genius der Kunſt blos ſo im Schlafe gegeben werde; denn wer ſich das göttliche Geſchenk nicht fort und fort verdient, dem geht es auch wieder im Schlafe verloren.

Wenn aber unſer ſittliches Pathos aus gleicher Wurzel ſproßt mit dem künſtleriſchen, wie mächtig muß dann auch der Einfluß unſerer künſtleriſchen Erziehung auf unſre ſittliche ſein! Sie haben das an ſich ſelbſt erfahren. Im ſteten Umgang mit jenen großen Tonmeiſtern, die gerade in der Bändigung ihrer Leidenſchaft zeigen, wie tief dieſe Leidenſchaft und aber auch wie göttlich ihr Genius ſei, gewannen Sie unbewußt jenes Maß der ſittlichen Haltung, welches Ihnen fälſchlich Mangel an Leidenſchaft dünkt. Ihre Kunſtgenoſſen gaben Ihnen darum den Spottnamen „Iphigenia.“ Laſſen Sie ſich denſelben gefallen; er iſt ein Ehrenname, bei welchem zwei unſrer größten Geiſter, Gluck und Goethe, Gevatter geſtanden. „Sage mir mit wem du umgehſt, auf daß ich dir ſage wer du biſt.“ Glauben Sie, das gelte blos von unſerm Umgange mit Menſchen? Wahrlich es gilt eben ſo gut von unſerm Verkehr mit Kunſtwerken, der doch oft ſo viel treuer und gründlicher iſt, als das flüchtige Vorbeiſtreifen an hundert Eintags-Freunden.

Jeder jungen Dame würde ich's übel nehmen, wenn ſie mir von ihrer leidenſchaftloſen Natur ſpräche, nur einer Tonkünſtlerin nicht. Denn unſere modernen Muſiker, bei welchen „jeglicher Ton accentuirt“ iſt, treiben einen ſolchen Unfug mit dem Scheine der Leidenſchaft, daß es hier faſt wie ein Zeichen der höheren Bildung erſcheint, ſich mit dem Scheine der Leidenſchaftloſigkeit zu ſchmücken. So erſtand denn eine neue Ketzerei, vor welcher ich Sie doppelt warnen möchte. Viele treffliche Männer glauben jetzt den rechten Geiſt unſerer klaſſiſchen Tonmeiſter erfaßt zu haben, wenn ſie dieſelben ſo ruhig und gelaſſen vortragen, als ſeien es ganz leidenſchaftloſe Philiſter

geweſen, wenn ſie Bach, den ureigenen aber auch ureigenſinnigen Mann, ſo zahm und zierlich ſpielen wie eine bloße Fingerübung, wenn ſie Gluck ſo ſteif im Tempo ſingen, als ob der ſtürmiſche Pulsſchlag des großen Dramatikers nach dem Metronom gepocht habe, wenn ſie Haydn's übermüthig friſche, kecke Weiſen ſo unfrei und accentlos wiedergeben, als ſeien ſie für eine Spieluhr geſetzt.

Zwiſchen dieſen Extremen treiben wir uns umher: hölzerne Klaſſicität, form- und feſſelloſe Romantik und eine abſterbende moderne Kunſt, die uns gleich einer alternden Kokette in jeder Note zeigen will, wie glühend und jung noch ihre Leidenſchaft ſei.

Preiſen Sie ſich glücklich, daß Sie im unbefangenen ſteten Umgang mit unſern größten Meiſtern der Scylla wie der Charybdis entronnen ſind und ergriffen von einer Leidenſchaft, die Sie nicht ſuchen, und die nur um ſo geſunder ſproßt, je mehr Sie ihre Schößlinge zurückgeſchnitten haben."

Neunter Brief.

Muſikaliſche Architektonik.

Ich nehme die Skizze meines muſikaliſchen Selbſtunterrichtes wieder auf.

Die Händel'ſche Oper führte mich zu den Italienern jener Zeit. Eine reiche Auswahl weltlicher Cantaten und Arien von Aſtorga, Durante, Traetta, Nicolo Porpora, Stefano di

Spiga u. A. ward zu enträthſeln verſucht. Darunter war freilich manche Mumie, der ich vergebens den Odem des Lebens wieder einzublaſen ſtrebte. Aber der Bau namentlich der Solocantaten ward mir lehrreich. Ich erkannte, daß ſie nichts als Sonaten für die Singſtimme ſeien, in welchen die kargen Texteworte nur die allgemeine Stimmung gaben, im übrigen ſich aber durchaus der hergebrachten Architektur des Tonſtückes fügen mußten. Dieſe Cantaten führten mich darum zu den Sonaten und Geigen-Trios der gleichzeitigen Italiener. Ich meine nicht die Virtuoſenſtücke eines Tartini oder gar die geiſtloſen Schnörkeleien eines Pugnani, ſondern jene ſchlichten Sätze eines Beſozzi, die gleich Ottavio Pitoni's Meſſen ſo oft wie der letzte Nachklang des ſtrengen Paleſtrinaſtyles in das achtzehnte Jahrhundert hinein tönen. Sie ſtehen den Quartetten unſerer drei großen Klaſſiker dieſes Styles gegenüber wie die Baſilika dem gothiſchen Dom. Und wie es zu den ſinnigſten und lehrreichſten Aufgaben der Kunſtgeſchichte gehört, dem Schüler das Hervorwachſen der Gothik aus dem romaniſchen Bau und der Baſilika in ſeiner inneren Geſetzmäßigkeit und Nothwendigkeit darzulegen, ſo auch das ſtätige Wachſen und Reifen der Sonate durch das ganze achtzehnte Jahrhundert. Wie ſehr können doch unſre Muſiker von den Architekten noch lernen, daß ein ſolcher Rückblick zu den Anfängen ihr eigenes Componiren läutert und befruchtet. Einem berühmten Tonſetzer, dem anerkannten Leiter einer Muſikſchule, legte ich die Trios von Beſozzi einmal vor, und er war erſtaunt über den ächten Geigeneffekt des Satzes, der mit den einfachſten Strichen das Eigenſte aus der Natur des Inſtrumentes hervorzieht, und

bat mich um eine Abſchrift dieſer Werke für — ſeine Violinſchüler. Hätte er mich um eine Abſchrift für ſich ſelbſt gebeten, damit er daran componiren lerne, ſo würde ich ſie ihm mit Freuden gegeben haben.

Ein Curſus, welcher die Architektonik der Sonate, als der höchſten inſtrumentalen Form, von den kleinſten altitalieniſchen Tonſtücken dieſer Art, von den beſcheidenſten Suiten bis zur Beethoven'ſchen Sonate an Beiſpielen kennen lehrt, würde den Sinn für muſikaliſche Logik, für gerechte Maße und Formen ſchärfen, Ordnung in die muſikaliſche Phantaſie bringen und ein Verſtändniß für dieſe Kunſtgattung erzeugen, wie es jetzt nur wenige Fachmänner beſitzen. Man glaubt Wunder was gethan zu haben, wenn der Schüler planlos etliche Sonaten von Mozart und Beethoven ſpielt, und nennt das ſchon einen beſonders klaſſiſchen Unterricht. Aber wer nicht die Anfänge der Sonate bei den Italienern und in den Suiten kennt, wer nicht ihre Fortbildung etwa bei den Söhnen Bach's, bei Benda und in der früheren Epoche Haydn's verfolgt und ſo ſtufenweiſe das Werden dieſes Wunderbaues erfaßt, der kennt auch die Sonate nicht. Es wäre eine herrliche Aufgabe für einen reformatoriſchen Mann unter den Muſikern: ein Sonatenwerk zur Lehre herauszugeben, ich meine ein Werk, in welchem das ganze Wachsthum der Sonate durch ſchlagende Muſter und kritiſchen Text anſchaulich gemacht iſt, ein Werk, in welchem der Schüler die Geſchichte der Sonate durchſpielen und durchſtudiren könnte. Viele der kleinern alten Meiſter zeigen übrigens die Geneſis der Sonatenform weit anſchaulicher als die großen Zeitgenoſſen; denn der Genius erſten Ranges nimm-

ſich überall Freiheiten heraus, die jedem Andern den Hals brechen würden, und wer nicht zu vergeſſenen Werken hinabſteigt, dem muß die Geſchichte der Sonate ſtets lückenhaft bleiben.

Die italieniſchen Cantaten und Sonaten führten mich zur Haſſe'ſchen Oper, deren einfach ſchöner, oft auch erhabener Geſang bei dem durchſichtigen, ſparſamen Orcheſter ein Muſterbild der Kunſt gibt, wie man viel ſagt mit wenig Worten. Dies unterſcheidet überhaupt ſo manchen alten Meiſter von ſo manchem neuen, daß jene wenig Mittel aufbieten um viel, dieſe viele Mittel um wenig zu ſagen. Dem Schüler aber, der gewonnen werden ſoll für eine einfach große, maßvolle Kunſt, kann man ſolche Componiſten, die ſich in ihren Mitteln gefliſſentlich beſcheideten, nicht fleißig genug vorführen. In dieſem Sinne zählt Haſſe zu den lehrreichſten Meiſtern ſeines Jahrhunderts.

Wenn einmal ein neuer Componiſt erſteht, der es wieder wagt, einfach zu werden, die Kunſtgriffe einer üppigen Technik zu verſchmähen, ſparſam im Colorit, deſto größer, reiner und gedankenvoller aber in der Zeichnung, dann wird ein ächter Reformator unſerer entarteten Tonkunſt gekommen ſein. Die drei vorzugsweiſe reformatoriſch bahnbrechenden Genien unter unſern ſechs größten Tonmeiſtern: Händel, Gluck und Haydn, waren auch zugleich die techniſch ſparſamſten.

Wäre Richard Wagner jener Reformator, für den ihn Manche halten, ſo hätte er vorweg zu ſtolz ſein müſſen, mit der übermäßig fetten Inſtrumentirung nach wohlfeilen Effekten zu greifen. So lange die Welt ſteht, war es ein Zeichen der ſinkenden Kunſt, wenn die Künſtler die techniſchen Mittel in

ihrer äußerſten Fülle ausbeuteten. Darum bezeichnet Beethoven nicht nur den Höhepunkt der neueren Muſik; er deutet auch in ſeinen letzten Werken den unmittelbar nach ihm hereinbrechenden Verfall vor. In ſeltſamer Verblendung meint man, eben weil er in ſeiner neunten Symphonie gar nicht mehr Mittel genug habe finden können, um ſeine Gedanken auszudrücken, eben darum ſei dieſe ſein größtes Kunſtwerk, während ſie doch im Gegentheil gerade darum aufhört, ein fertiges Kunſtwerk zu ſein. Es verhält ſich mit der neunten Symphonie etwa wie mit dem zweiten Theile von Goethe's Fauſt; auch dem Dichter wird hier das Kunſtgebilde unter den Händen monſtrös, weil er zu viel ſagen will, weil er die Gränzen der Poeſie vergißt und ſo zuletzt alle Form der Tragödie auseinanderſprengt. So wenig nun Goethe aufhört, der Dichterfürſt zu ſein, obgleich er den zweiten Theil des Fauſt geſchrieben, ſo fällt es doch wohl keinem Menſchen mehr ein, dieſen zweiten Theil als Goethe's Meiſterwerk zu bezeichnen und als den Eckſtein zur Poeſie „der Zukunft.“ Unter den Litteratoren herrſcht denn doch zu viel äſthetiſche Zucht und hiſtoriſche Bildung, als daß man mit einem ſolchen Urtheil Partei machen könnte. Die meiſten Muſiker ſind aber leider noch lange nicht ſo weit.

Vielleicht wundert man ſich, daß ich Arien und Cantaten zum Studium der inſtrumentalen, der abſoluten Muſik empfehle. Allein ſo ſehr die Melodie bei jenen alten Italienern ächteſter Geſang, ſo ächt inſtrumental iſt der Bau aller ihrer Vocalſätze. Wir machen es dermalen in Deutſchland oft umgekehrt: wir bauen Inſtrumentalſätze gleich dramatiſchen Scenen und

Geſängen, behandeln aber die Geſangesweiſe in Oper und Lied oft wie den ächteſten Inſtrumentalſatz. Beide Extreme muß man durchgearbeitet haben, um das hohe Verdienſt der klaſſiſchen deutſchen Periode in der gerechten Abmarkung beider Kunſtformen zu würdigen.

Wer in den Genius des reinen Vocalſatzes eindringen will, der muß nicht Arien ſtudiren, ſondern das Lied. Obgleich nun aber unſere Zeit in den Liedern Schubert's, Mendelsſohn's und Schumann's dem vorigen Jahrhundert kühn die Wette anbieten kann, ſo wähne doch Keiner das deutſche Lied zu kennen und in ſeinen Formen zu begreifen, wenn er blos moderne Meiſter kennt. Auch hier lernt man das Neue erſt recht verſtehen durch das Alte. Gleich dem vorgedachten Sonatenwerk iſt auch ein Liederwerk an der Zeit, welches uns in reichen und ſchlagenden Proben zeigt, wie die Söhne und Schüler Bach's, wie Hiller, Reichardt, Haydn, Mozart, Schulz u. A. Lieder geſungen haben, um uns über alle die kleinen Stufen und Abſätze endlich auch zu Weber, Schubert, Mendelsſohn, Schumann und Spohr zu führen. Schlüge eine olche Anth ologie durch, ſo könnte ſie ein mächtiges Werkzeug zur muſikaliſchen Reform werden. Denn man würde gewiß bei den Fragmenten der alten vergeſſenen Liederſänger nicht ſtehen bleiben; die Luſt ſie ganz wieder zu beſitzen wäre geweckt. Die Kunſt des Vortrages gewänne einen Damm wider einſeitige Manier. Es iſt für uns ſchwerer das einfachſte Lied von Reichardt gut zu ſingen als das ausgeführteſte von Schubert. Jenes muß mit Selbſtentſagung hiſtoriſch ſtudirt werden; Schubert dagegen liegt nach Form und Idee noch ganz in der

Luft der Zeit und ſtudirt und ſingt ſich von ſelbſt. Jeder Kenner aber weiß welche äſthetiſche und ſittliche Zucht in der Wiedereroberung des Fremden liegt. Das haben die deutſchen Künſtler jüngſt bei der hiſtoriſchen Kunſtausſtellung in München empfunden, wo ſie bei aller Pracht und Fülle der heutigen Kunſt doch auch mit Händen greifen konnten, was man vor zwanzig und fünfzig Jahren gemacht, und ich weiß einen berühmten Virtuoſen des Pinſels, der ſich's in dieſer Erkenntniß gelobte, wieder einmal von vorn anzufangen und ohne den anerkannten Fortſchritt aufzugeben, doch auch wiederum ſo treu und ehrlich zu malen, wie es ſeine Lehrer vor fünfundzwanzig Jahren gethan. Wir können in der Muſik keine hiſtoriſchen Ausſtellungen machen, und hiſtoriſche Concerte ſind gemeinhin nur eine Schnepfenpaſtete für Feinſchmecker. Aber wir haben's viel bequemer: wir brauchen nur die verſchollenen epochemachenden Werke neu aufzulegen, ſo iſt die hiſtoriſche Ausſtellung fertig und noch etwas mehr dazu.

An Philidor's „Soldat magicien," den ich ſchon frühe aus dem Schacht des väterlichen Muſikſchrankes heraufzog, wurde mir der nationale Unterſchied zwiſchen dem franzöſiſchen Chanſon und dem deutſchen Liede klar, nicht minder der Einfluß der Volksweiſe auf die durchgebildeten Muſikformen. Ich achte es für ein Glück, daß ich zunächſt an dieſen Vater der franzöſiſchen komiſchen Oper gerieth und nicht an ſeine zahlreichen Söhne. Die volksthümlichen Themen, welche bei Nicolo Iſouard, D'Alayrac, Boieldieu und Auber, obgleich mit der Zeit immer manierirter, doch noch ſo liebenswürdig uns anmuthen, glänzen hier in frühlingshafter Jugendfriſche. Philidor's Chanſons

und Romanzen ſind köſtliche Studien; denn die nationale Eigenart gibt ſich bei ihm noch naiv und rein, noch nicht getrübt von jenem Beiſatz der mit ſich ſelbſt buhlenden Tendenz, der Effektſucht, welcher jetzt die franzöſiſche Muſik ſo tief herunterdrückt und aus jeder kleinen Romanze, die man zur Guitarre ſingt, eine Scene macht, worin die Leidenſchaft fliegenden Haares einherſtürmt.

Neben der Partitur von Philidor ſtand Lully's Alceſte in der Prachtausgabe von 1708, ein Notenſtich, der auch dem Auge ſchon Stoff zur culturgeſchichtlichen Erkenntniß bietet und in ſeinen Coſtüme- und Sceneriebildern voll halbnackter Göttinnen, Nymphen und Heldinnen den ganzen Pomp und die ganze Lüderlichkeit der alten franzöſiſchen Hofoper an uns vorüberführt. Lully iſt, mit den Philologen zu reden, kein „Schulautor." Formell kann man bei ihm ſehr wenig lernen. Man müßte denn aus ſeinen trockenen Harmonien ſich veranſchaulichen, wie man nicht harmoniſiren ſoll. Dagegen kann Gluck's hiſtoriſche Größe nicht vollauf würdigen, wer Lully nicht ſtudirt hat. Dieſer iſt der Richard Wagner des achtzehnten Jahrhunderts. Seine Alceſte iſt, wie er ſelber ſie nennt, eine tragédie mise en musique, keine Oper; ſie gliedert ſich nicht nach Arien, Duetten, Enſembles ꝛc., ſondern nach fortlaufenden Scenen; Lully ſingt nicht, er declamirt blos. Das Ganze iſt ein ſtätes obligates Recitativ, von zerbröckelten Melodieſtückchen und etlichen Chören unterbrochen. Ich ſage das Alles von Lully; man könnte auch meinen, ich ſage es von Wagner; es gilt für Beide. Nur die eingeſtreuten Märſche und Tänze ſind wirkliche Muſik und wurden populär, bei Lully — und Wagner.

An vielen Stellen ist Lully überraschend groß und wahr im dramatischen Ausdruck, ganz wie Wagner; dann fällt er aber auch wieder in die ungeheuere Langeweile des endlos recitirenden Dialogs zurück, ganz wie Wagner. Die Chöre sind einfach und tragen ein Gepräge der Feier und Würde, welches, selbst in Einzelzügen der Harmonie, mitunter an die hohen Kirchenhymnen der alten Italiener gemahnt. Dasselbe nicht geringe Lob kann man auch manchen Chören Wagner's nicht versagen. Lully opfert die musikalische Architektur dem dramatischen Ausdruck; er hat Anläufe zu Melodien, aber keine Melodie. Lully oder Wagner? Musik „setzt" man; — schon dieses charakteristische Wort erinnert an die Architektur; — wem aber die Phantasie nicht langt, um Musik zu setzen, der sagt, er „dichte" Musik. Maler, welche nicht malen können, dichten auch mitunter Gemälde, und poesieloſe Dichter malen Poesie. Es ergibt sich also bei Lully doch zuletzt ein zerstücktes, ungefüges, unruhiges Ganze, welches einen wirren, langweilenden Eindruck hätte machen müssen, wenn nicht die raffinirtesten Gegensätze der Scenen und der Prunk der Ausstattung, für welchen wenigstens in der Alceste (und im Tannhäuser) buchstäblich Himmel und Hölle in Bewegung gesetzt werden, der Phantasie des Hörers zu Hülfe gekommen wären. Lully und Wagner sind als Musiker schwach, stärker als Tondichter, am stärksten aber als Regisseure.

Gerade jene Formloſigkeit der Lully'schen Oper war es, die von Gluck vernichtet ward, während er zugleich das Streben nach Wahrheit der Dramatik aufnahm und weiterbildete. In der Form seiner Tonsätze steht Gluck den guten Italienern weit näher als Lully, und Wagner erinnert weit mehr

Lully als an Gluck. Würden ſich unſere Muſiker etwas eifriger hiſtoriſchen Studien widmen, ſo müßten ſie erkennen, daß es doch nicht wohl ein ſo großer Fortſchritt ſein kann, wenn man nach faſt hundert Jahren von der inzwiſchen ſo reich entwickelten Weiſe Gluck's wieder zurückſpringt auf eine der Weiſe Lully's entſprechende Opernform. Man kann auch aus lauter Fortſchrittseifer ein Reactionär werden.

Stünde unter den Malern ein Künſtler auf, der das Evangelium verkündete, daß man mit der Kunſtgeſchichte brechen müſſe, daß es nur verwirre und verknöchere, wenn man alle Pfade Dürer's und Rafael's belauſche, daß man aber vollends die Werke von Meiſtern wie Rubens und van Dyck, Fieſole, Leonardo, Pouſſin, van Eyck, Rembrandt und derlei kleineren Leuten zum Heile der Welt ganz auf die Rumpelkammer zu ſtellen habe, — ſo würden ihm doch nur ſehr wenige zufallen. Verkündeten nun gar ſeine Schüler, dieſer Künſtler eben ſei es, der die Malerei der Zukunft geſchaffen, der, unabhängig von ſeinen Vorgängern, die abſolute Malerei in ſich darſtelle, ein künſtleriſcher Chriſtus, ein Mann für deſſen Beurtheilung die Kritik erſt in ferner Zukunft reif werde, — ſo würde man dieſe Apoſtel des neuen Meſſias geradezu auslachen. Denn da es bei den Malern noch zum Fache gehört, die Alten zu ſtudiren und Galerien zu beſuchen, wo auch die kleineren Meiſter in Ehren gehalten werden, ſo wiſſen ſie auch, daß alle Kunſt ſtätig aus großen und kleinen Keimen hervorwächst, daß alle großen Meiſter die Vorarbeit ihrer Vorgänger aufgenommen und weitergebildet haben, und daß nicht blos kein Gelehrter, ſondern auch kein Künſtler jemals vom Himmel gefallen iſt.

Bei den Muſikern dagegen, wo es noch lange nicht zum Fache gehört, ſich in die Geſchichte der Kunſt nach den Quellen einzuleben, kann ein Bekenntniß wie das vorgedachte noch immer eine ſtarke Gemeinde von Gläubigen finden.

Unſere muſikaliſche Erziehung drängt in unſtäter Haſt immerfort den neueren und neueſten Experimenten zu, ohne nach deren Wurzeln in der Vergangenheit zu fragen, und die Componiſten ſelber vergeſſen in der Sucht der Originalität die einfachſten Geſetze des Schönen.

Wo aber ſind dieſe Geſetze rein und deutlich ausgeſprochen? Ich könnte kurzweg ſagen: bei den Klaſſikern des vorigen Jahrhunderts und mich dafür auf die ganze Kette meiner hierüber bereits entwickelten Anſichten berufen. Allein Sie müſſen mir ſchon geſtatten, daß ich im nächſten Briefe noch einige größere und weitere Geſichtspunkte hinzufüge; denn ich ſtehe hier ja im Kern meines ganzen Syſtemes.

Zehnter Brief.

Die Antike in der Tonkunſt.

Es gibt keine Antike für den Muſiker. Die griechiſche Tonkunſt iſt für uns nur eine theoretiſche Antiquität, bedeutungslos für das muſikaliſche Schaffen.

Mit dem Studium der Antike fehlt unſerer Kunſt leider ein Mittel der äſthetiſchen Zucht, welches durch kein anderes erſetzt werden kann.

Die ganze gebildete Welt hat sich gleichsam einverstanden erklärt über gewisse Naturgesetze der bildenden Kunst und der Poesie, die in der Antike ihren reinsten, ursprünglichsten Ausdruck gefunden. Die Grundzüge der Kunst wurden in Hellas zuerst so naiv und vollendet dargestellt, daß alle spätere europäische Cultur auf den mannigfachsten Umwegen doch immer wieder den Ausgangspunkt für ihre Begriffe des Schönen, der Kunst, ihrer Formen und Arten bei der Antike fand. Jede Theorie der Kunst geht zuletzt auf allgemein anerkannte historische Thatsachen zurück, und in diesem letzten Grunde ruht unsere ganze Aesthetik der bildenden Künste und der Poesie auf der Antike. Die Aesthetik der Tonkunst entbehrt dieses Bodens; sie steht in der Luft. Ueber ästhetisch musikalische Fragen kann man mit Niemanden streiten, denn es fehlen die Ausgangspunkte, über welche Alle einverstanden wären, eben weil es keine Antike gibt für den Musiker. Die Geschichte der musikalischen Aesthetik ist darum eine wahre Jammergeschichte; überall Zank und Hader und fast nirgends ein positives Ergebniß. Die litterarische Debatte ist hier ein Streit unter Leuten, deren Jeder von ganz anderen letzten Grundsätzen ausgeht, so daß sie nie zu einem Einigungspunkte kommen werden.

Wenn ich die Gränze zwischen Plastik und Malerei ziehen will, so berufe ich mich auf die Antike. Jedermann gesteht mir diese Berufung zu. Soll ich dagegen die durch unsere Neuromantiker so sehr verwischte Grenze zwischen Musik und Poesie ziehen, so kann ich mich auf kein allgemein anerkanntes Gesetz berufen. In der Musik kann uns Richard Wagner noch in die ganze ästhetische Confusion der Zopfzeit zu-

rückwerfen und mit ſeiner Verwechslung des dichteriſchen und muſikaliſchen Ausdrucks den Halbgebildeten Sand in die Augen ſtreuen. Für ihn haben Leſſing und Winckelmann nicht gelebt, zu deren größten Thaten es gehörte, im Hinblick auf die Antike die Grenzlinie gezogen zu haben zwiſchen Zielen und Mitteln der einzelnen bildenden Künſte und der Poeſie.

Die Antike gibt uns einen Kanon des einfach Schönen. Gerade von dem einfach Schönen ſind wir gegenwärtig in der Muſik am weiteſten abgekommen. Wer das einfache Schöne darſtellen will, der gilt für einen Flachkopf, mindeſtens für einen Mann ohne Phantaſie. Einer ſolchen Barbarei hält der bildende Künſtler den Schild der Antike entgegen.

Die Blüthezeit der antiken Kunſt nennt man die „klaſſiſche Zeit" und hat dann dieſen Ausdruck bei allen Künſten auch auf die ſpäteren Epochen übertragen, in welchen die Meiſter ſich erhoben zu dem Ideal einer einfachen, naiven, maßvollen Schönheit. In ſolchen Epochen iſt dann auch das Studium der Antike wieder belebt worden.

Welches aber iſt in der Geſchichte der Tonkunſt die klaſſiſche Zeit? Darauf gibt es zahlloſe verſchiedene Antworten; eben weil der Kanon der antiken Schönheit dem Muſiker fehlt. Der Eine läßt die klaſſiſche Zeit mit Bach abſchließen und der Andere fängt ſie gerade erſt mit Bach an. Beethoven wird von der halben muſikaliſchen Welt das Haupt der klaſſiſchen Periode genannt, von der andern Hälfte das Haupt der romantiſchen. Den Neuromantikern gilt der ſpätere Styl Beethoven's als der eigentlich klaſſiſche, den Muſikern der älteren Schule dagegen umgekehrt gerade der frühere Styl. Ja es gibt jetzt ſogar Viele,

denen die Muſik der Gegenwart oder gar erſt die „Muſik der Zukunft“ als die klaſſiſche erſcheint, die Haydn-Mozart'ſche Periode aber als eine Periode des Zopfes; dagegen bin ich ſelber der unmaßgeblichen Meinung, daß jene Periode nur ein ganz kleines Zöpfchen gehabt und vielmehr in einem großen Theile der gegenwärtigen Muſik der Zopf erſt recht ausgewachſen und eine Verſchnörkelung, ein gleißender Byzantinismus zu Tage gekommen ſei, ſo widerwärtig, wie ihn kaum eine frühere Zeit in der Geſchichte der Tonkunſt kannte.

Wer hat nun Recht und wo liegt die klaſſiſche Zeit?

Der antike Geiſt des Maßes, der Verſöhnung, der naiven, heiteren Schönheit bricht ſchon bei jenem merkwürdigen Tondichter hervor, der ſich als der letzte mittelalterliche Künſtler mitten in die Zeit der Renaiſſance ſtellt, bei Paleſtrina. Er hat „klaſſiſche“ Elemente, inſofern er die einfachen, reinen Formen des italieniſchen Volksgeſanges ſtatt der überladenen contrapunktiſchen Schnörkel der Niederländer in ſeine Meſſen bringt. Eben als ein ſolcher Klaſſiker, opfernd dem unbekannten Gott der muſikaliſchen Antike, wird er der große Reformator ſeiner Kunſt.

Die weltlichen und geiſtlichen Meiſter der ſpäteren römiſchen Tonſchule bauen weiter an den Vorhallen einer klaſſiſchen Muſik, indem ſie Symmetrie, eine durchſichtige helleniſche Architektonik in die Tonſtücke bringen, und die gebundene Melodie zu natürlicher Anmuth und edler Sinnlichkeit entfeſſeln.

Sie waren dem achtzehnten Jahrhundert die eigentlichen Stellvertreter der muſikaliſchen Antike, und was der Bildner in Rom bei den griechiſchen und römiſchen Marmortrümmern

ſuchte, das trieb auch die deutſchen Jünger der Tonkunſt damals nach Rom: auch ſie ſuchten die äſthetiſche Zucht eines Studiums der Antike, aber ſie ſuchten dieſelbe bei lebenden Meiſtern.

Die alten Italiener hatten die wunderbare Naturgabe, mühelos jene einfach ſchönen, flüſſigen, natürlichen Melodien auszuſtrömen, die ſich wie von ſelbſt ſingen, ſparſam zu arbeiten, ohne arm zu ſein, züchtig und doch nicht ſpröde, volksthümlich und doch edel und vornehm. Der klaſſiſche Himmel, der über ihnen leuchtete, der klaſſiſche Boden, auf dem ſie wandelten, that ihnen dieſen gnadenreichen Zauber an, und gar manchem mittelmäßigen italieniſchen Muſikanten war durch mehr als ein Jahrhundert dieſer Hauch klaſſiſcher Formenanmuth im Schlafe gegeben, um den ſich in Deutſchland die begabteſten Geiſter oft vergeblich müheten.

In der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts haben wir eben ſo große und größere Tonmeiſter gehabt als die Italiener. Dennoch wanderte jeder Muſiker, der etwas Tüchtiges werden wollte, über die Alpen. Die Technik, die den Muſikanten macht, konnte er daheim lernen, aber das äſthetiſche Maß, den feinen Takt für die Reinheit und Klarheit der Form, was den Muſiker macht, die Schule der muſikaliſchen Antike ſuchte er in Italien.

Bei Händel mögen wir die Früchte dieſer Wanderfahrt nach Italien deutlich erkennen. Gluck hängt inniger mit den klaſſiſchen Italienern zuſammen, als man gewöhnlich meint; ſeine klaren Melodien und ſeine maßvolle Inſtrumentation bekunden die Begeiſterung für das Studium der muſikaliſchen Antike im

Sinne ſeiner Zeit. Hier reicht er dem leichtfertig talentvollen Piccini verſöhnt die Hand, mehr noch dem tiefer gehenden Sacchini. Und vernähme er, der Meiſter antiker Großheit im muſikaliſchen Drama, den Unfug, welchen man heute mit ſeinem Namen treibt, indem man ihn als den Großvater aller modernen titaniſchen Struwelpeter, als einen formloſen Deklamator, als das Zwittergeſpenſt eines halben Poeten und halben Muſikers hinzuſtellen ſucht: wahrlich, dieſer ganze Muſiker würde denen, die ſeinen Namen mißbrauchen, nicht minder derb den Text leſen, als er ihn ſeiner Zeit nach der andern Seite hin den ſpielenden muſikaliſchen Flachköpfen unter den Zeitgenoſſen geleſen hat.

Das Studium der klaſſiſchen Formen der alten Italiener trägt ſeine köſtliche Frucht bei Haydn und Mozart, und auch der junge Beethoven nimmt noch Theil an dieſem reichen Erbe mehr als eines Jahrhunderts. Was dieſe Leute ſo feſt und meiſtermäßig ſicher machte in Gedanken wie in der Technik, das iſt nicht bloß ihr Genius geweſen: es wirkte auch mit der feſte, von den Italienern überkommene Kanon der einfach ſchönen Form. Schon in der bloßen Einbildung, als beſäßen ſie das Muſterbild einer muſikaliſchen Antike, gewannen ſie die Kraft, ihre Epoche zu der vorwiegend vom klaſſiſchen Geiſte durchdrungenen zu erheben. So ward auch ihnen, gleich den alten Italienern, der Hauch antiker Formenſchönheit mühelos gegeben wie im Schlafe. Als eines der tiefſten Räthſel der Culturgeſchichte ſteigt es vor uns auf, daß dieſe Männer in derſelben Zeit, wo Klopſtock, Leſſing, Goethe, Herder und Schiller bewußt und abſichtlich in dem Studium des klaſſiſchen Alterthums

edlere und reinere Formen der deutſchen Poeſie gewannen, ohne allen Zuſammenhang mit jener litterariſchen Strömung inſtinctiv dem gleichen Ziele zuſteuerten. Für uns ſchufen ſie ein neues Ideal der muſikaliſchen Antike, Haydn, indem er Symphonien als Tafelmuſik für den Fürſten Eſterhazy ſchrieb, Mozart, indem er Opern für eigenſinnige Theaterdirektionen ſetzte. Beide verfuhren dabei ſo naiv, wie die altdeutſchen Maler malten. Es gilt von dieſen äußerlich beſchränkten, innerlich vollendeten Werken, was Goethe von Rafael's Sibyllen ſagt: „wie in dem Organismus der Natur, ſo thut ſich auch in der Kunſt innerhalb der genaueſten Schranke die Vollkommenheit der Lebensäußerung kund.“ Als Mozart eine Symphonie dichten wollte, die den Charakter des Herrſchergewaltigen trüge, ward eine Jupiter-Symphonie daraus. Sie iſt Mozart's Sinfonia eroica. Beethoven, der Romantiker, ſoll ſchon an Napoleon gedacht haben, als er ſeine Symphonie dieſes Namens ſchrieb; Mozart dachte noch an Jupiter. Hier ſtellt ſich der goldene Abend der klaſſiſchen Periode dem glühenden Sonnenaufgang der romantiſchen gegenüber. Mozart's Jupiter iſt ein Stück von einer muſikaliſchen Antike im Sinne der großen alten Italiener und der großen alten deutſchen Meiſter. Es iſt ein Jupiter voll ſeliger Heiterkeit, Jupiter, der bei Nektar und Ambroſia ſitzt, der mit Semele, Danae und den vielen anderen Schönen allerlei curioſe Abenteuer hat, der im Menuett auf der Hochzeit der Thetis tanzt, aber dem auch im Adagio die verſöhnten Hymnen der opfernden Sterblichen erklingen, und der in dem herrlich fugirten Finale als Weltbeherrſcher auf das irdiſche Gewimmel niederblickt.

Der wunderbar harmonische, klare, in sich befriedigte Gesammtbau dieser Symphonie ist eben „klassisch," hellenisch, im Sinne des damals von den Italienern überlieferten Kanons der musikalischen Antike; die Gedanken aber und die einzelnen Melodien und Harmonien sind ächt deutsch. Beneidenswerthe Zeit, der eine feste Form der musikalischen Architektonik noch wie für die Ewigkeit gebaut stand! Die großen Geister stützten sich daran; sie erstarrten nicht in diesen Formen. Mozart's Jupiter ward ein deutscher Jupiter; denn der Künstler vermochte wohl sich aufzuschwingen zu einer wahrhaft antiken einfachen Großartigkeit, aber er blieb dabei doch durchaus in seiner nationalen Art stehen, er dichtete nicht mit historischer und philosophischer Kritik, auch nicht befruchtet vom Studium des Alterthums wie Schiller und Goethe, sondern blos in genialer Divination des antiken Geistes und ohne sich selbst und seiner Gegenwart im mindesten untreu zu werden.

So müssen wir denn die musikalische Antike in jener Frühlingszeit der modernen Tonkunst suchen, wo die großen Meister so naiv und doch so sicher die Grundlinien der verschiedenen Kunstgattungen zogen und so den Grundbau zur musikalischen Aesthetik legten, ohne selber in ästhetischen Reflexionen befangen zu sein. Für die Kirchenmusik thaten dies die großen Italiener des sechzehnten, für die weltliche die großen Deutschen des achtzehnten Jahrhunderts. Wer solchen historischen Ausgang verschmäht, der kann das absolut Schöne in der Tonkunst am Ende auch a priori in der Negermusik finden oder das Ideal der Architektur in der indischen Pagode oder der Plastik in den Götzenbildern den Südseeinseln.

Man lerne und lehre Aeſthetik an jenen Vätern der modernen Muſik nicht blos zur Erziehung der Jugend, ſondern auch der ausgewachſenen Muſiker. Zum naiven Schaffen iſt unſere Kunſt bereits zu alt. Sie wird entweder untergehen in der Maßloſigkeit und Verwilderung der deutſchen und franzöſiſchen Neuromantiker, oder ſie muß mit klarem Bewußtſein ſich wieder einleben in jenen Geiſt des Maßes, der uns in ſo verſchiedener Form als der klaſſiſche Geiſt erſchienen iſt. Denn jenen modernen Byzantinern ſind die Meiſterwerke der muſikaliſchen Antike vergraben unter Schutt und Trümmern, wie weiland ihren Ahnherrn die Meiſterwerke von Hellas und Rom.

Die alten Fabelbücher ſagen aber, als nach dem goldenen Zeitalter alle Götter der Erde entflohen, da ſei nur eine Göttin — die Hoffnung — zurückgeblieben. So iſt auch der entgötterten Muſik nur die Hoffnung, nur eine einzige Verheißung zurückgeblieben, daß auch wir die Antike in der Tonkunſt noch nicht ganz verlieren ſollen. Dieſe Verheißung ruht auf dem hiſtoriſchen und äſthetiſchen Studium unſerer Kunſt, worin wir es jeder vergangenen Zeit leicht zuvorthun und wiedergewinnen können, was uns im naiven Schaffen für immer verloren iſt. Dieſe Verheißung iſt uns außerdem bewahrt in dem deutſchen Volksliede, welches auch in der Zeit nach Beethoven fort und fort unſere muſikaliſche Lyrik befruchtete und den reinen klaſſiſchen Geiſt in ſo manchem kleinen köſtlichen Liede Schubert's, Mendelsſohn's und vieler Anderen fortleben ließ. Selbſt bei Schumann bricht die Keuſchheit und naive Schönheit der Antike durch, wo er ſich der volksthümlichen Weiſe des deutſchen Liedes unbefangen hingibt. Hier iſt unſre moderne

Musik noch wahlverwandt der Goethe'schen Dichtung, wenn auch in anderem Sinne, als es Mozart's Lieder waren. In der einfachen Liedesform besitzen wir wenigstens noch eine einzige ächt moderne Kunstform, die da zwingt zu Ebenmaß und Einfalt. Schon zweimal — bei Palestrina und Haydn — hat sich aus der schlichten volksthümlichen Weise heraus die ganze Musik verjüngt. Dieselbe Verheißung ist auch uns noch im Liede gegeben, eine Verheißung, die Hölderlin — auch ein Mann der antiken Form — in den tiefsinnigen Spruch gefaßt hat:

„Und ist ein großes Wort vonnöthen,
Mutter Natur, so gedenkt man Deiner!"

Elfter Brief.

Musikgeschichte.

Ich will meine Resultate noch einmal kurz und bündig fassen.

Wir sollen Musik studiren, nicht um des Spielens, sondern um der Musik willen, um der Kunst willen, um der ästhetischen Gesittung willen und von wegen der historischen Erkenntniß unserer gesammten Cultur, davon die Musik kein geringes Bruchstück ist.

Wir sollen uns einleben in die Geschichte der Musik, und selbst bei jedem Schritte des rein technischen Studiums soll dieser Gedanke beachtet sein.

Die ganze Litteratur unserer großen Tondichtungen durchzuarbeiten, ist freilich eine Lebensaufgabe für den Fachmann. Aber ein Jeder, der sich der Musik auch nur als eines Hülfsstudiums befleißt, soll wenigstens den einzelnen Zweig, an welchem er lernt, in seinem historischen Zusammenhange erfassen. Der Eine mag von Sonate, Quartett und Symphonie ausgehen, der Andere von Oper und Oratorium, der Dritte vom Lied, der Vierte von der Kirchenmusik. Aber er soll dann nicht blos auf ein paar Stücklein oder etlichen Lieblingsmeistern reiten, denn dies ist der rechte schlechte Dilettantismus, sondern die ganze Gattung von der Wurzel an durchforschen und im steten Blick auf ihre Verästelung mit dem vielstämmigen Wunderbaume der ganzen Tonkunst. Der bloße Kunstfreund, welcher sich in seinen Studien beschränkt, aber in dieser Beschränkung ganz ist, hat mehr Frucht von der Kunst, als der Künstler, welcher fragmentarisch ziellos in allen Fernen und Weiten der Musik herumvagirt.

In's Centrum stelle man immer die wahrhaft schöpferischen Meister, nicht die bloßen Schüler und Nachahmer. Aber hat man einmal bei den epochemachenden Größen festen Fuß gefaßt, dann lerne man auch die kleineren Männer der Vermittelung und der Uebergänge kennen; denn sonst bleibt auch das gründlichste Studium jener Heroen dennoch dilettantisches Stückwerk.

Das Alte, Einfache, Spröde, Strenge ist ein besserer Stoff zur intellektuellen, künstlerischen und sittlichen Zucht, als das Moderne, Reiche, Weiche, Selbstverständliche. Zu jenem bedarf es strenger Lehre und selbstentsagenden Fleißes; dieses kommt

uns nachgehends schon von selber angeflogen. Den Einflüssen der Gegenwart kann sich Niemand entziehen; wer sich aber die Vergangenheit mit eigener Arbeit errungen hat, der wird inmitten dieser Einflüsse wenigstens fest auf seinen eigenen Beinen stehn. Wir führen den Jüngling durch Homer und Sophokles in das Studium der Poesie, ohne darum im mindesten zu fürchten, daß ihm solchergestalt der Geschmack für die modernen Dichter verdorben werde oder daß er sein Lebenlang festgebannt bleibe bei Hexametern und Trimetern. Man weiß, daß die Leute ihren Shakespeare und Schiller und Goethe, ihren Uhland und Platen nachgehends nur um so sicherer von selber finden; aber ihren Homer und Sophokles würden sie nicht von selber gefunden haben. Den gleichen Weg sollte auch der Musikunterricht gehen.

An den klassischen Meistern, an den Vätern der Kunst entwickele man das Fundament der musikalischen Aesthetik, nicht an den werdenden und verschwindenden Versuchen der Epigonen. Dem historischen Studium fehlt die Krone, wenn wir uns nicht zuletzt die ästhetischen Grundwahrheiten aus demselben abziehen, und die Aesthetik steht in der Luft, wenn sie nicht von den Thatsachen der Kunstgeschichte ausgeht. In der Kirchengeschichte steckt die Dogmatik und in der Dogmatik die Kirchengeschichte. Nur ist noch nicht Geschichte, was eben erst wird und wächst.

Man soll aber die Kunstgeschichte nicht blos erleben an dem Studium der Kunstwerke, man soll sie auch wissenschaftlich geordnet überschauen. Darum geselle sich zu dem historischen Studium der Kunst auch noch das Studium der Historie der Kunst. Dies liegt für den Musiker leider noch tief im Argen.

Wir besitzen musikalische Conservatorien. Sie sollten die

rechten Hochschulen für Aesthetik und Geschichte der Tonkunst sein. Sind sie es wirklich? An mehreren dieser Anstalten werden allerdings die vorgedachten Disciplinen gelesen. Aber ich habe auch noch kürzlich mit Staunen bemerkt, daß bei einem deutschen Conservatorium, welches Staatsanstalt und aus öffentlichen Mitteln fundirt ist, weder Geschichte noch Aesthetik der Tonkunst im Lehrplane steht und überhaupt gar kein Lehrer für diese Fächer angestellt ist! Nun fällt aber doch ein solches Conservatorium culturpolizeilich ganz in dieselbe Kategorie mit unsern Akademien der bildenden Künste. Das heißt, es ist nicht in erster Linie eine Anstalt, wo man gut singen, geigen, flöteblasen und orgelspielen lernen soll; denn dies lehren dieselben Meister, welche am Conservatorium wirken, als Privatlehrer ebensogut, und es liegt doch wahrlich dem Staate sehr fern, für gute Sänger, Geiger und Flötisten Geld auszugeben. Dagegen gehört es zu seinen ächtesten culturpolitischen Aufgaben, eine Kunstpflege zu fördern, welche, das Maß der privaten Kräfte übersteigend, auf die Wahrung der höchsten Reinheit, Gesundheit und Idealität der Kunst als eines volksbildenden Elementes gerichtet ist. Bei einem Conservatorium als Staatsinstitut müssen daher voranstehen: Geschichte und Aesthetik der Tonkunst und Compositionslehre. Die obengenannten rein technischen Fächer sollen freilich auch nebenhergehen, aber auch nur — nebenher. Die Fäden der ganzen Anstalt sollen zusammenlaufen in den Händen des Geschichtslehrers, des Aesthetikers und des Compositionslehrers. Denn Sänger, Geiger und Flötisten werden immer nur Musikunterricht ertheilen, Jene aber leiten die musikalische Erziehung. In solcher Einheit und Unabhängigkeit

aber wird kein Privatmann, und sei er der gefeiertste Meister, die Sache in die Hand nehmen können; denn der Einzelne kann immer nur eine Schule gründen, keine Akademie. Darum ist es recht, wenn der Staat zugreift und eine Hochschule der Musik fundirt, deren Wirkung nicht blos auf die Fachmusiker, sondern auf die ganze gebildete Nation, auf unsere ganze ästhetische Cultur zielt. Die Vorträge über Geschichte und Aesthetik der Tonkunst müßten dann auch allgemein zugänglich sein und sie würden, wo der rechte Mann auf dem Katheder stünde, gewiß von Hospitanten aus allen Ständen besucht werden. Die technischen Uebungen der eigentlichen Schüler aber würden ihre letzte Spitze gleichfalls in diesen Vorträgen finden; denn mit den Kräften der Anstalt müßten fortlaufende historische Concerte in die historischen und ästhetischen Collegien eingewebt werden, so daß die Anschauung stets neben der Lehre stünde. Der Vortheil wäre unberechenbar. Alle litterarische Thätigkeit ist schwach und klein neben dem lebendigen Wort und den lebendigen Kunstgebilden, die man in den Sälen einer solchen Akademie hörte und schaute. Und eine Stadt, welche ein Conservatorium dieser Art besäße, würde in kurzer Frist eine herrschende Metropole sein im deutschen Musikleben.

An unsern Universitäten haben wir Lehrstühle der Litterärgeschichte, Lehrstühle für Geschichte und Aesthetik der bildenden Kunst, und zwar wirken auf diesen Lehrstühlen nicht etwa Techniker als Maler und Poeten, sondern Historiker, Philologen und Philosophen, denen natürlich eindringende praktische Studien in den betreffenden Künsten nicht fehlen dürfen. Nun gibt es freilich auch Musiklehrer an den deutschen Universitäten;

diese sind aber, mit seltenen Ausnahmen, blos Techniker, nicht künstlerisch durchgebildete Männer der Wissenschaft, und in den Lektionskatalogen geräth solchergestalt die Musik leider noch oft unter die sogenannten „freien Künste," das heißt in jenen hintersten Winkel, wo auch Reitlehrer, Fechtmeister und Tanzmeister als freie Künstler verzeichnet stehen, die Musikprofessur wird zu einer Sinecure, einem bloßen Titel. Daß diese Musiklehrer, so tüchtige Künstler sie sein mögen, nur in den seltensten Fällen als wissenschaftliche Lehrer wirken, daß sie überhaupt gar nicht zu dem Zwecke angestellt sind, um aus dem Schooße der philosophischen Facultät heraus, die Wissenschaft der Tonkunst und namentlich die Geschichte der Tonkunst in ihrem Zusammenhange mit der allgemeinen Culturgeschichte vorzutragen, das weiß Jeder, der deutsche Universitäten besucht hat. Ich möchte Ihnen wohl die Frage dringend an's Herz legen, ob es nicht geboten sei, im Hinblick auf den wahren Nothstand unserer musikalischen Erziehung, tüchtige Männer zum wissenschaftlichen Anbau der Geschichte und Aesthetik der Tonkunst an deutsche Hochschulen zu berufen und zwar in einer äußeren Stellung, welche den Studenten den alten Glauben benähme, als sei die Musikprofessur eine bloße Dekoration und Spielerei. Ein Collegium über Bach oder Händel paßt so gut in den Rahmen der philosophischen Facultät, wie ein Collegium über Dante oder Goethe's Faust. Der Musikhistoriker an der Universität wird sich dabei ergänzend gegenüberstellen dem Musikhistoriker am Conservatorium. Jener wird als Culturhistoriker mitarbeiten an der Kunstgeschichte; dieser gibt als Kunsthistoriker Forschungen zur Culturgeschichte.

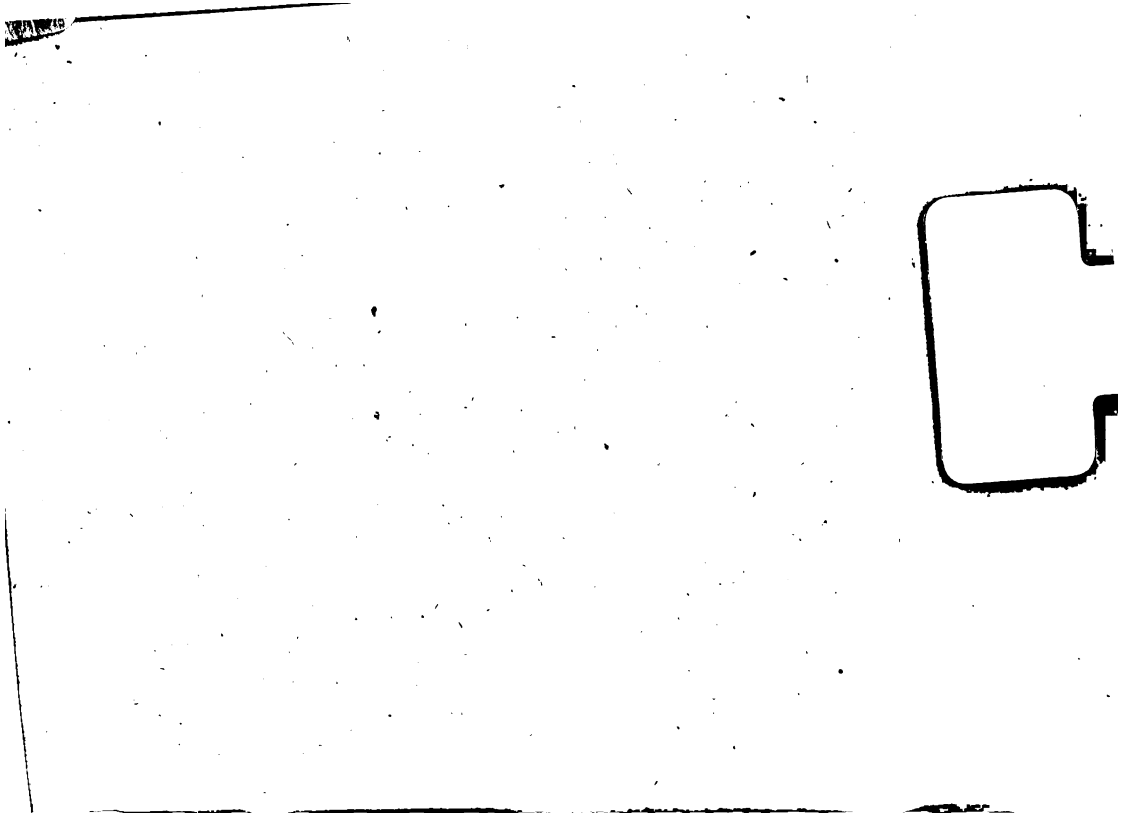
Sind nur diese ersten Schritte gethan, dann wird man von oben nach unten weitergehen müssen. Auch der Musikunterricht an den Gymnasien und namentlich an den Schullehrerseminarien wird im kleineren Ringe theilnehmen am befruchtenden Geschichtsstudium. Eine Welt von Reformen für die ganze ästhetische Cultur der Nation liegt dann vor uns ausgebreitet.

Ich schwimme nicht gegen den Strom, indem ich dies Alles sage; ich schwimme mit dem Strom. Seit zehn Jahren ist der Eifer für die Geschichte der Musik in Deutschland riesenhaft gewachsen. Hat ihm die Litteratur auch noch nicht in epochemachenden großen Geschichtswerken Genüge geleistet, so doch in einer Reihe bedeutender monographischer Schriften, welche die Musik mehr und mehr in Verbindung bringen mit der gesammten Culturgeschichte. Man spürt es nachgerade, daß die Musik ein ebenso gewaltiger Faktor in der Gesittung des 18. und 19. Jahrhunderts ist, wie Poesie und bildende Kunst und Wissenschaft, ja daß in der Periode von Händel bis Beethoven der deutsche Geist bei den Musikern in einer Tiefe, Kraft und Reinheit hervorbrach, die nur in den größten Kunstepochen aller Zeiten und Völker ihres Gleichen findet. Selbst jene moderne Schule, welche uns lehren wollte, über der Zukunft die Vergangenheit zu vergessen, hat auf dem Wege der Opposition den Eifer für die Geschichte unserer Kunst erstaunlich gefördert, wie ja auch der Teufel mehr Menschen zur Tugend bekehrt als alle Heiligen.

Unsere musikalischen Classiker sind niemals vorher in so vielen und correkten Ausgaben gedruckt, so gründlich litterarisch

commentirt und mit so großer Pietät in Concerten und im Hause aufgeführt worden, wie gegenwärtig. Sie haben sämmtlich jetzt schon einen breiteren Wirkungskreis in allem Volke als bei Lebzeiten. Daß diese Wirkung auch eine tiefere werde, dafür bedarf es der gründlichen Reform unserer musikalischen Erziehung, die nicht auf eine geträumte Zukunft zu harren braucht: die Gegenwart ist schon reif für dieselbe.

Und mit diesem trostreichen Gedanken breche ich ab. Ich richtete diese Briefe an Sie als an einen unmusikalischen Mann; aber Sie sind ein politischer Mann, der den tiefen Zusammenhang zwischen unseren musikalischen Nothständen und unserer ganzen Gesittung auch da herauszulesen weiß, wo ich ihn nicht immer andeutete, ein Mann von universeller Bildung, der also den Werth einer so hohen Kunst für unser ganzes Culturleben scharf durchschaut, auch wenn Sie nicht Klavier spielen oder Lieder singen. Es ist an der Zeit, über die Musik auch von anderem Standpunkt zu reden als dem musikalischen. Die reinen Handwerksmusiker haben die Musik heruntergebracht und schelten auf die Dilettanten. Inzwischen waren es — seit alten Tagen — sogenannte Dilettanten, welche die Geschichte der Musik schrieben und eine Aesthetik dieser Kunst begründeten, Dilettanten, welche die vergrabenen Schätze der alten Kirchenmusik wieder an's Licht zogen, Dilettanten, welche Oratorienvereine in's Leben riefen und Sängerfeste und Sängerbünde, Dilettanten, welche durch ihre liebevolle Pflege ächter Kammer- und Hausmusik die hunderttausendfältige Verbreitung unserer reinsten, klassischsten Tonwerke erst buchhändlerisch ermöglichten, Dilettanten, welche der musikalischen Debatte den Weg in

die großen Organe der Presse bahnten und die verkommene musikalische Kritik der litterarischen ebenbürtig machten. Lassen wir Dilettanten darum jene Musiker schelten und rächen wir uns an ihnen, indem wir die Musik rastlos höher zu heben trachten, nicht uns zu Ehren, sondern zu Ehren der Kunst.

570433